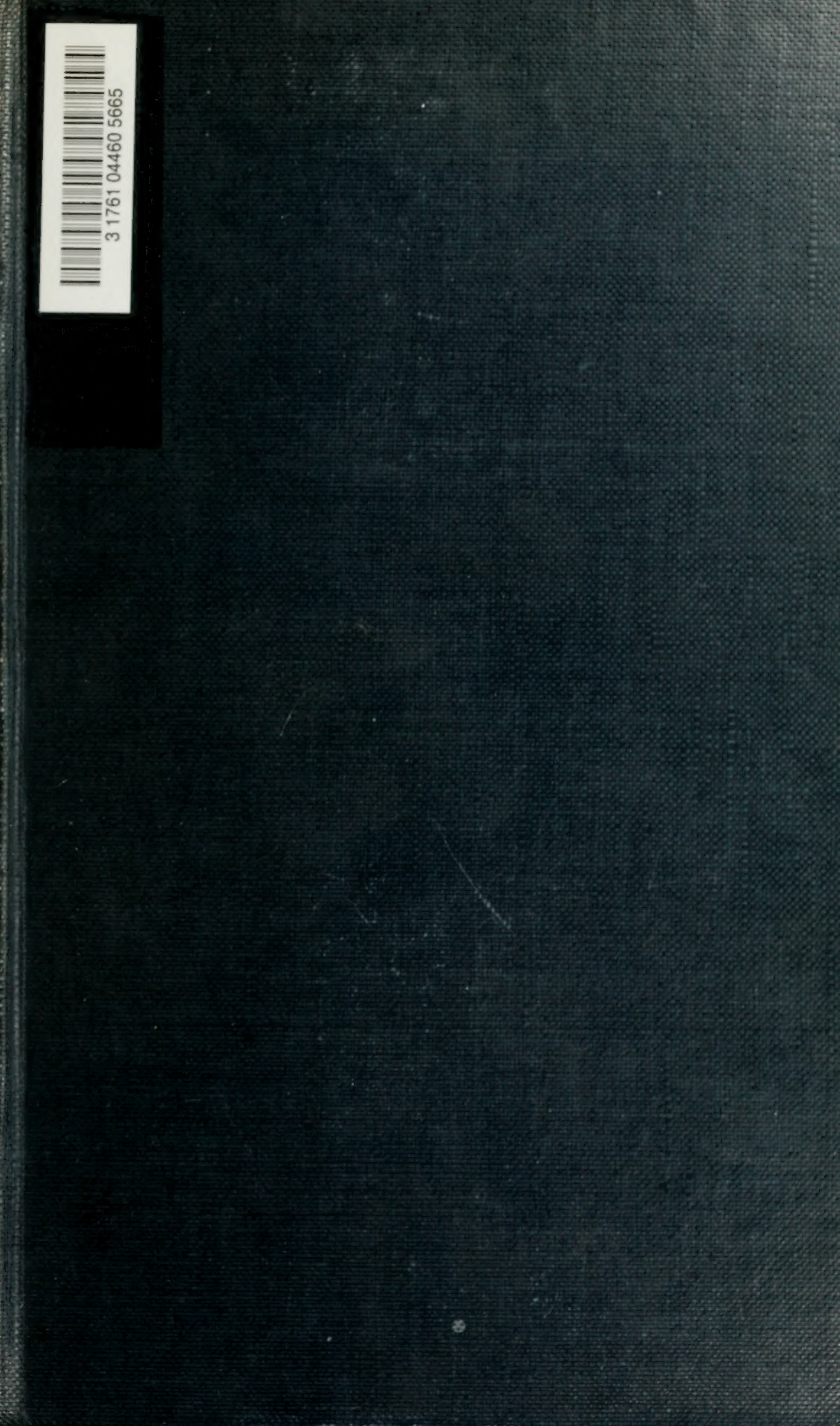
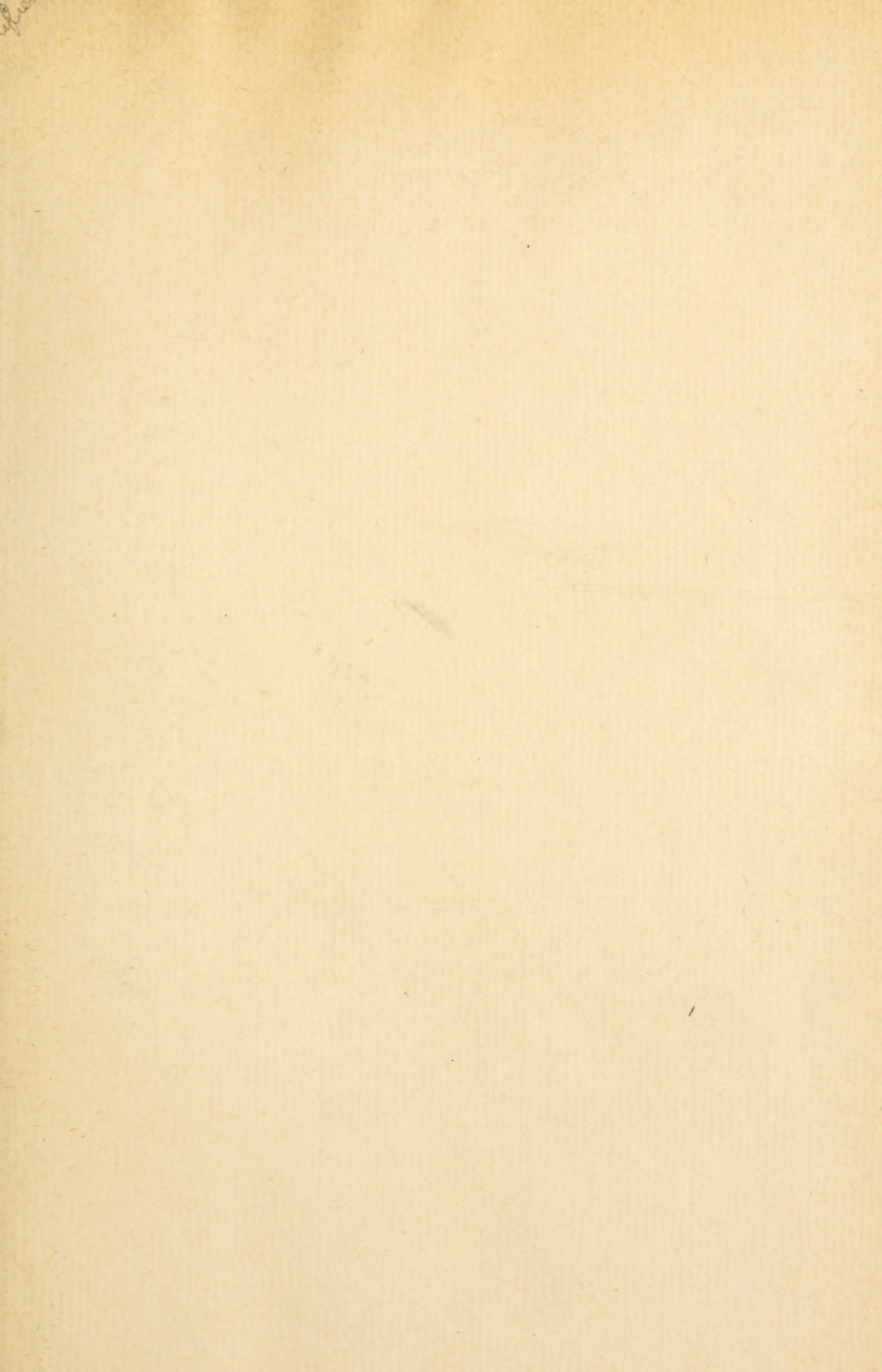
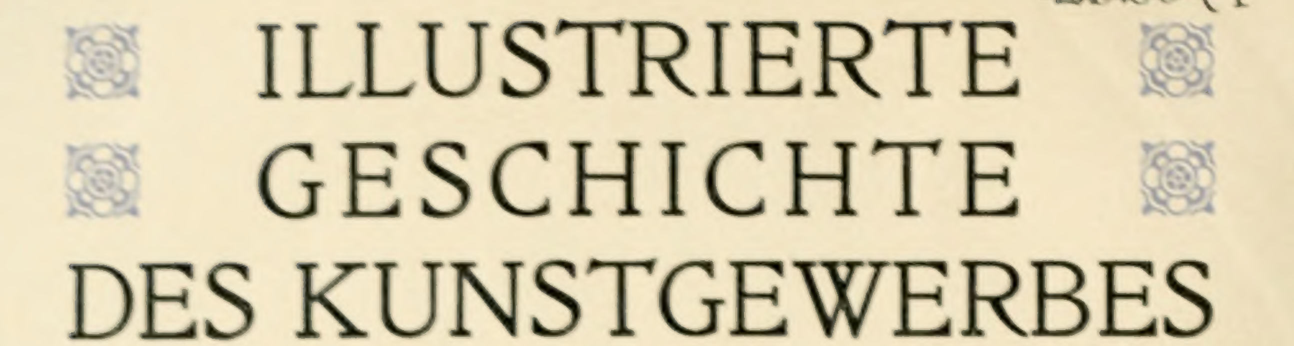

3 1761 04460 5665





ILLUSTRIERTE GESCHICHTE DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN IN VERBINDUNG MIT WILHELM BEHNCKE WILH. BRAUN · MORIZ DREGER OTTO VON FALKE · JOSEF FOLNESICS · OTTO KÜMMEL · ERICH PERNICE UND GEORG SWARZENSKI VON GEORG LEHNERT

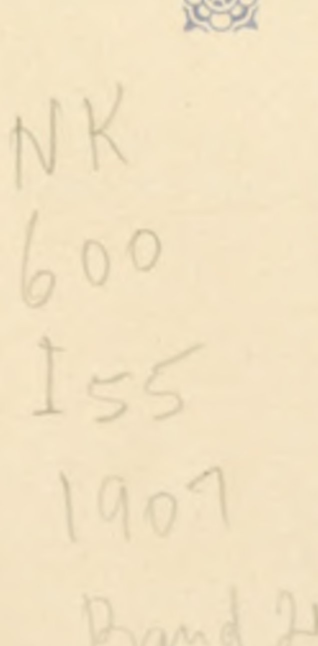
□ IN ZWEI BÄNDEN □

VERLAG VON MARTIN OLDENBOURG · BERLIN

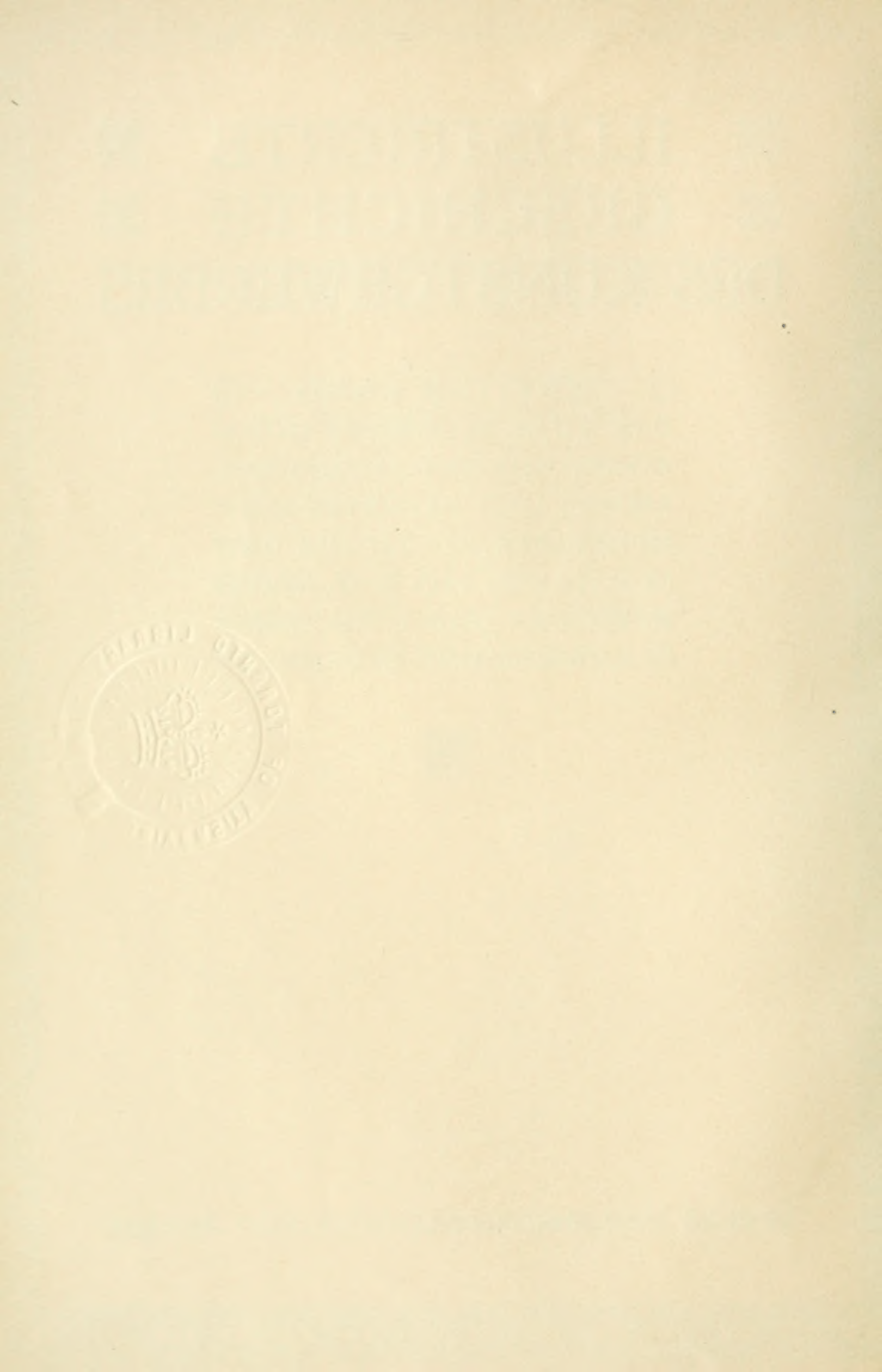
ILLUSTRIERTE GESCHICHTE DES KUNSTGEWERBES

ZWEITER BAND

DAS KUNSTGEWERBE IN BAROCK, ROKOKO, LOUIS-XVI, EMPIRE UND NEUESTER ZEIT, IM GEBIETE DES ISLAMS UND IN OSTASIEN VON E. W. BRAUN M. DREGER UND J. FOLNESICS O. KÜMMEL UND G. LEHNERT



VERLAG VON MARTIN OLDENBOURG · BERLIN



MITARBEITER DES WERKES

Dr. WILHELM BEHNCKE, Direktor des Kestner-Museums in HANNOVER □ Dr. EDMUND WILHELM BRAUN, Direktor des Kaiser Franz Josef-Museums zu TROPPAU □ Regierungsrat Dr. MORIZ DREGER, Vizedirektor des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, WIEN □ Professor Dr. OTTO v. FALKE, Direktor des Kunstgewerbemuseums zu BERLIN □ Regierungsrat JOSEF FOLNESICS, I. Vizedirektor des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in WIEN □ Dr. OTTO KÜMMEL, Direktorialassistent am Museum für Völkerkunde in BERLIN □ Professor Dr. GEORG LEHNERT, Geschäftsführer des Vereins für deutsches Kunstgewerbe in BERLIN □ Universitätsprofessor Dr. ERICH PERNICE in GREIFSWALD □ Dr. GEORG SWARZENSKI, Direktor des Städelschen Instituts in FRANKFURT a. M.

□

DRUCK VON W. BÜXENSTEIN · BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS DES ZWEITEN BANDES

DAS KUNSTGEWERBE IM BAROCK UND ROKOKO

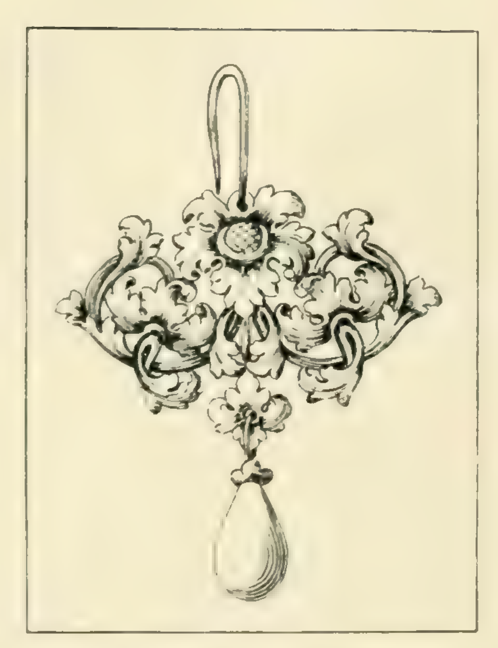


Abb. 1: P. Cerrini, Schmuckentwurf

KAPITEL I • DAS KUNSTGEWERBE DER BAROCKZEIT □

Leider sind gerade in bezug auf die Barock- und Rokokozeit die VORARBEITEN noch ganz unzureichend. Der Erforschung des mittelalterlichen Kunstgewerbes haben der romantische Sinn und das kirchliche Bedürfnis vielfach vorgearbeitet, das Kunstgewerbe der Renaissance hat seit Jahrzehnten Sammler und Forscher beschäftigt; die späteren Zeiten wurden aber — von gewissen Abschnitten der französischen Entwicklung abgesehen — bisher kaum beachtet. So sind heute noch weite Gebiete in Dunkel gehüllt und, da die Denkmäler aus diesen Zeiten naturgemäß reichlicher erhalten sind als aus früheren, ist es oft schwer, nicht den aus dem Labyrinth führenden Faden zu verlieren. Vor allem wird es schwierig sein, Ungleichmäßigkeit zu vermeiden; doch soll gestrebt werden, über Dinge nicht deshalb mehr zu sagen, weil man zufällig mehr von ihnen weiß, sondern nur deshalb, weil sie wirklich wichtiger erscheinen. Allerdings wird manches Wichtige noch nicht genügend geklärt werden können, und manchmal kann wohl nur eine Andeutung gemacht oder eine Frage aufgeworfen werden. □

Selbstverständlich ist, daß wir den Ausdruck BAROCK hier nur im kunstgeschichtlichen Sinne gebrauchen, nicht etwa in dem einer rein ästhetischen Wertung, wie man etwa sagt: 'diese Äußerung klingt höchst barock' und damit meint, sie sei verblüffend, unverständig oder verschroben. 'Baroque' hatte man so etwa im siebzehnten Jahrhundert und wohl schon früher die unregelmäßigen Perlen genannt. Kein Zweifel, daß die klassizistische Zeit, die eben der 'barocken' folgte, den Ausdruck ursprünglich auch in diesem Sinne auf eine ganze Kunstperiode anwendete; denn dem Klassizismus erschienen die von ihm bekämpften Kunstäußerungen als verschroben und als 'barock' im absprechenden Sinne; dem Zeitgenossen war die Barockkunst natürlich dasselbe, was etwa die Renaissance ihren Zeitgenossen war, einfach die 'moderne' Kunst. In gewissem Sinne trifft der ursprünglich spöttische Ausdruck nun aber tatsächlich das Wesen der Sache, und falsch ist er nur dadurch, daß er eben nur eine Seite heraushebt und in diesem Sinne eigentlich mehr auf das Rokoko paßt als auf die wirkliche Barocke; aber diese beiden Kunstarten schieden die späteren Gegner überhaupt nicht deutlich voneinander.

Jedenfalls fehlte der Barocke das ruhige Ebenmaß, das der Klassizismus erstrebte und das die Renaissance bereits hatte. Zum Wesen der Barocke gehört gerade, daß sie Ruhe und Ausgeglichenheit gar nicht will, sondern LEBENDIGKEIT und UNRUHE, die sich im Rokoko dann bis zur bewußten und buchstäblichen Einseitigkeit steigern. Die Barocke beruhigt nicht das Gemüt, sondern sie zieht es in den wirbelnden Strom ihres Lebens, ohne den Geist zur Besinnung kommen zu lassen. Die Formen der klassischen Antike, der Renaissance und des Klassizismus kann man auch kühlen Herzens und nüchternen Verstandes betrachten und doch Befriedigung über die feinsinnige Umschreibung von Kraft- und Lastverteilung, über die lieblichen Anregungen und sinnigen Anspielungen des reinen Ornamentes empfinden; bei der Barocke ist es aber um alle Wirkung geschehen, wenn man nüchternen Geistes an sie herantritt; es ist nichts leichter, als die Barockkunst

durch Verstandesgründe zu widerlegen und lächerlich zu machen; andererseits ist nichts schwerer, als ihr zu widerstehen, wenn man sich ihr unbefangen hingibt. Es ist darum auch Hauptaufgabe der Barocke, den Verstand zu überwinden, man kann sagen, durch plötzliche Gewalt zu überrumpeln und den willenlos Folgenden durch immer neue und gesteigerte Dosis der Mittel nicht zum Erwachen gelangen zu lassen. Dieses Steigern der Kunstmittel wäre wohl noch näher zu verfolgen. Zuerst muß man sich aber doch klar werden, wieso die Menschen sich einer solchen Suggestion oder, da die Menschen ihre Kunst doch selbst machen, einer solchen Autosuggestion hingeben konnten. Da muß zunächst hervorgehoben werden, daß es tatsächlich nicht alle Menschen waren, die das taten. Gewiß werden in höher entwickelten Völkern immer verschiedene Geistesrichtungen nebeneinander laufen; für die der Barockrichtung zugrunde liegende Strömung ist es aber sehr bezeichnend, daß ganze und zwar zu ihrer Zeit führende Glieder der europäischen Völkerfamilie von ihr gar nicht oder nur in ganz geringfügigem Maße ergriffen wurden. Durch diese Beobachtung ergibt sich für uns nicht nur ein wichtiges Hilfsmittel, klarere Gliederung unseres Stoffes zu gewinnen, sondern auch ein Weg, den tiefsten Grundlagen der ganzen Entwicklung näher zu kommen. □

Im Mittelalter wurde die ganze Weltanschauung, soweit sie nicht das nächstliegende Materielle betraf, vom Standpunkte des Empfindens aus geleitet und immer mit Rücksicht auf ein Jenseitiges betrachtet; in der Renaissance und zum Teil in der nordischen Spätgotik siegte dann eine verstandesmäßigere Auffassung, man glaubte, eine unbedingte Harmonie aller Lebenserscheinungen schon in dieser Welt erreichen zu können. Die immer größere Annäherung an die Antike war für die Renaissance-Auffassung etwas ganz Natürliches; denn die Zeiten der Antike, die man allein im Auge hatte, dachten ja ähnlich. Es würde hier zu weit führen, die Gründe auseinanderzusetzen, die dann zum Wiedererstarken des religiösen Gefühles in den verschiedenen Ländern und zur Trennung der europäischen Kulturwelt in ein katholisches und ein protestantisches Lager führten. Der KATHOLIZISMUS, besonders der in der Gegenreformation auch innerlich gestärkte, verlieh dem nach Ruhe Suchenden eine sichere Stütze; der PROTESTANTISMUS bestrebte sich, wenigstens in vielen Stadien seiner Entwicklung, die 'freie Forschung' des einzelnen auch in die Religion einzuführen und [besonders im frühen Calvinismus] verstandesmäßige Folgerungen auch auf sie zu übertragen. Die Ursachen, warum die eine oder die andere Richtung siegte, mögen in volksmäßigen, staatlichen und wirtschaftlichen Verhältnissen, sie mögen in dem verschiedenen Beginne der [keineswegs nur künstlerischen] Renaissancebewegung der verschiedenen Länder beruhen: jedenfalls darf man sagen, daß die nordwestlichen protestantischen, hauptsächlich calvinischen, Länder in gewissem Sinne die eigentlichen Fortsetzer der Renaissancebewegung sind; sie führen auch die wissenschaftliche Forschung der italienischen Renaissance weiter, wandern doch auch Gelehrte wie die Scaliger oder Salmasius entweder direkt aus Italien oder über Frankreich nach Holland aus. So können diese Länder, ihrer kühlen nüchternen Verstandesrichtung entsprechend, auch in den kühleren Formen der Renais-



RUBENS WOHNZIMMER · GEMÄLDE
EINES UNBEKANNTEN, STOCKHOLM

sance weiterhin den Ausdruck ihres künstlerischen Empfindens erkennen. In den katholischen Ländern ist das wissenschaftliche Leben gewiß auch nicht ganz zurückgedrängt (pflegen doch die Jesuiten selbst die Naturwissenschaften sehr eifrig), aber es ist, wenigstens für manche Schichten der Bevölkerung, vielleicht gerade ein Ergebnis älterer Kultur, wenn man an der Allmacht ruhlos forschenden Geistes verzweifelt und glücklich ist, außerhalb desselben eine Führung gefunden zu haben, der man sich skrupellos anvertrauen könne. Man will absichtlich nicht alles verstehen, man geht mit einer gewissen Inbrunst auf in den dunklen Gedanken an das Unendliche, Unfaßbare, Unerklärliche und doch ewig Lebendige. Es kommt so etwas gewissermaßen UNFREIES, SCHWERES und GEDRÜCKTES, etwas fast dumpf HEISSES in die ganze Bewegung und auch in die künstlerischen Formen, die sie sich schafft. Da es sich bei der Gegenreformation den führenden, und zum Teile auch den geführten, Schichten um eine bewußte Sache, um eine Sache der Überzeugung handelt, wohnt der ganzen Bewegung von vornherein etwas Heftiges und Agitatorisches inne; denn wer überzeugt worden ist, will auch andere überzeugen. So kommt zu dem Unfreien, Lastenden auch etwas AUFWÜHLENDES, fast Gewalttätiges. Das dumpfe Leben ist ein Kennzeichen der frühen Barockkunst und der zu ihr überführenden Spätrenaissance. In gewissem Sinne zeigt es sich neben echtestem Renaissanceempfinden schon bei Michelangelo; es ist bei ihm aber mehr eine individuelle Erscheinung, die Folge einer tief unglücklich angelegten Natur. Der dumpfe Schmerz seiner Gestalten ist Ergebung in die Verzweiflung, wenn man so sagen darf; das rücksichtslose Schalten mit den Formen der Architektur, das man später an ihm bemerkt, ist gleichfalls Verzweiflung, nicht nur Zweifel, an den verstandesmäßigen Regeln. Die Zuccari geben der Umrahmung einer Tür die Gestalt eines Antlitzes mit weitgeöffnetem Munde; man soll nicht eintreten, man wird verschlungen. Aber es ist ein fratzenhaftes, qualliges Leben. So ist es auch bei dem Ohr- und Knorpelwerke in der Architektur und besonders im Ornamente, das an die Stelle der klaren Renaissanceprofilierungen tritt. Leider liegen gerade über diese außerordentlich interessanten Umwandlungen der Kunstformen fast gar keine Vorarbeiten vor; Max Déri hat sich mit ihnen, so weit sie im deutschen Ornamentstiche erkennbar sind, in sehr verdienstlicher Weise beschäftigt, doch wären auch da noch die Brücken nach Italien und den Niederlanden zu schlagen. □

Auch das eigentümliche Herausarbeiten aus dem DUNKLEN, das etwa Michel-Angelo Caravaggio in seinen späteren Arbeiten und die sogenannten 'Kellerlichtmaler' zeigen, steht mit dem Streben nach dem Unergründlichen, aus dem nur Einzelnes jeweilig hervorleuchtet, im Zusammenhange. Aus dem Dunkel heben sich auch die architektonischen Formen der Bauwerke selbst und die Einzelformen der Ornamente. — Vergessen wir aber nicht, daß die genannten Maler zugleich auch Naturalisten waren, und daß auch in Italien die Landschaftsmalerei an Bedeutung gewinnt: die Natur selbst ist eben das Unfaßbarste und kann mit ihren scheinbaren Zufälligkeiten wahrhaft den Eindruck unendlicher Fülle erwecken. Am meisten wird aber vielleicht das Nebeneinander und der Gegensatz von Kunst- und Naturform solche Gefühle erwecken und wird deshalb in der Barocke, in der großen

Malerei, wie im Ornament, besonders bevorzugt werden. Auch die Vorliebe für Fülle der Motive und Reichtum der Hintergründe lassen sich so erklären. □

Dumpf und schwer also, das Gemut zermalmend, um es dann in neue Formen zu gießen, zieht die Gegenreformation und mit ihr die Barocke in Italien, in Spanien, in Süd- und Westdeutschland ein und vor allem in Belgien, das als spanischer Besitz eingeschoben ist zwischen das calvinische Holland, das halbcalvinische Nordfrankreich und so nahe dem abgefallenen England. Nirgends prallen die Gegensätze gleich hart aneinander wie in den Niederlanden, die zudem die Grenze bilden zwischen deutscher und französischer Volksart. Die Gegenreformation ist vielfach zugleich kulturelle Romanisierung; überallhin wird sie zunächst ja von romanischem Klerus und romanischem Adel getragen und zwar von südromanischem, spanischem wie italienischem, indes Frankreich, während des sechzehnten Jahrhunderts im Innern zerrissen, zunächst abseits steht. Um uns den GEGENSATZ zwischen dem KATHOLISCHEN und ARISTOKRATISCHEN Belgien und dem PROTESTANTISCHEN und BÜRGERLICHEN Holland recht klar zu machen, brauchen wir uns nur des Gegensatzes etwa zwischen Rubens und Franz Hals zu erinnern. Rembrandt ist als Gegensatz weniger kennzeichnend; denn er hat in seiner innersten Anlage von den Holländern individuell vielleicht am meisten Barockes an sich und wurde vielleicht auch gerade deshalb verkannt. Rubens ist dagegen besonders typisch für das Streben der Barockkunst, und da er auch persönlich in das kunstgewerbliche Schaffen eingegriffen hat, seien hier einige Worte über ihn gestattet. Rubens, der uns in seinen Werken oft geradezu gewalttatig erscheint, ist in Wirklichkeit ein außerordentlich feiner, hochgebildeter und maßvoller Mann, von überquellender und aufopfernder Güte gegen seine Verwandten und Freunde; die Wucht, die er in seine Werke legt, entspringt nicht einer brutalen Natur, sondern ist Idealismus, die Sehnsucht aus einer komplizierten, widerspruchsvollen Welt heraus nach einer gewaltigeren Vergangenheit, in der Mensch und Natur einfacher und größer waren, oder nach einer Gegenwart, die mehr eine Nachfolge solch erträumter Vergangenheit sein sollte, als die wirkliche. Dazu bedurfte Rubens, von dessen Heim wir hier (s. Tafel) einen Teil zeigen, beim Schaffen prunkvoller Umgebung und starker Anregung, wie es in neueren Tagen aus ähnlichen Gründen etwa bei Makart oder Richard Wagner der Fall war. □

Wir haben gesagt, daß die Barocke im Anfange etwas Schweres und fast Niederdrückendes an sich hat; diese Stimmung verliert sich mit ihren eigenen Triumphen. Schon Rubens lichtet seine Hintergründe — übrigens leuchten auch bei ihm die Farben zumeist noch aus neutralem Grau hervor — doch erst spätere Meister schwelgen im Lichte. Mit dem zweiten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts tritt nun an die Stelle dumpfen Empfindens, das nur hier und da wieder stärker hervortritt, das Gefühl hinreißender, schwärmerischer BEGEISTERUNG, des Schwelgens in einer neu erworbenen Empfindungs- und Kunstwelt von übernatürlicher GRÖSSE, KRAFT und LEBENDIGKEIT. Bernini etwa gehört zu den großen Meistern, die solchen Gefühlen überzeugendsten Ausdruck zu geben verstanden. Zuletzt endet diese Bewegung in einem wahren Jubel rauschender Formenfreude, wie bei den Galli-Bibiena. Gewaltiges hat in dieser Richtung insbesondere auch Süd-



□ Abb. [illegible] Federigo Zuccari, Kartusche □

deutschland geleistet. In vieler Beziehung ist später aber das ursprünglich religiöse Moment bereits rein künstlerischen Anregungen gewichen. Dieselbe Wandlung wie in der großen Kunst werden wir auch im Ornamente deutlich erkennen. □

Haben wir schon auf die gewaltige Verschiedenheit der Kunstentwicklung, die sich durch den Gegensatz der nebeneinander lebenden Völker ergab, hingewiesen, so muß nun ein zweiter ebenso großer Unterschied hervorgehoben werden, der auf das Nacheinander der FÜHRENDEN KUNSTVÖLKER zurückgeht. Vom späteren sechzehnten Jahrhundert an, da man die ersten Spuren ausgesprochenerer Barockrichtung bemerkt, bis zum letzten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts ist unbedingt ITALIEN, wenn es wirtschaftlich auch bereits zurückgeht, in den meisten Beziehungen noch das führende Kunstland; es genüge, an die Bologneser und Neapeler Malerschule, an Bernini und Borromini zu erinnern. □

In der Zeit Ludwigs XIV. erlangt aber FRANKREICH, das die politische Vorherrschaft bereits inne hat, auch die kommerzielle und künstlerische, und überhaupt tritt nun der Norden dem Süden gegenüber entschieden in den Vordergrund. Es macht sich daher auch das nordische Volksempfinden in viel höherem Maße geltend als vorher. So kann es denn kommen, daß nun auch jene Völker des Nordens, die sich bisher der Barockkunst gegenüber ablehnend verhalten haben, wie etwa Norddeutschland oder England, bis zu einem gewissen Grade ihr zugänglich werden; es kann dies um so mehr erfolgen, als sich der Charakter religiös gesteigerten Empfindens, der der italienischen Barocke zugrunde lag, allmählich und insbesondere in Frankreich mehr in den weltlicher und staatlicher Machtfülle umgewandelt hat. Es tritt an Stelle der religiösen Konzentration gewissermaßen die staatliche. Und diese macht sich ja auch in protestantischen Ländern (etwa in dem England der Stuarts) geltend, in Holland allerdings nie, so daß hier jede breitere Grundlage für die Entwickelung der Barocke fehlt; dagegen nähert sich der deutsche Protestantismus im Pietismus in gewisser Hinsicht dem Katholizismus und schafft daher auch eine ganz eigene deutsch-protestantische Barocke. Mit dem Übergange der Führung an den NORDEN machen sich natürlich auch zahlreiche ältere Überlieferungen dieser Länder geltend und wirken dann auch ihrerseits umgestaltend auf die Barockformen ein. □

1. ITALIEN

Über Entstehen und Entwicklung der italienischen Barockkunst, die der Renaissance gegenüber so lange vernachlässigt war, sind wir in den letzten zwanzig Jahren, wenigstens so weit Architektur, Plastik und Malerei in Frage kommen,

etwas mehr aufgeklärt worden; über das KUNSTGEWERBE der italienischen Barockkunst fehlt aber noch jede zusammenfassende Arbeit und auch Einzeluntersuchungen sind nur in ganz geringem Maße vorhanden. Es können die folgenden Bemerkungen also weder auf Vollständigkeit noch auf unbedingte Richtigkeit Anspruch erheben. Andererseits mußte aber auch wegen des außerordentlich beschränkten Raumes manches Bekannte ausgelassen werden. Selbst eine zur Erkenntnis des Überganges der Renaissance in die Spätrenaissance und Barocke so außerordentlich wichtige Erscheinung, wie das KNORPELWERK [Teigornament, Ohrmuschelstil, Genre auriculaire] ist noch sehr wenig erforscht; es wären etwa auf die Untersuchungen von Carl Neumann in seinem Werke über Rembrandt [Berlin u. Stuttgart 1902], von Friedrich Back, Die Hauptwerke des Ornamentstiches [Bayr. Gew.-Zeitung 1897] und in gewissem Betracht auf die von M. Deri, Das Rollwerk [Berlin 1906] hinzuweisen. Als eines der frühesten alten Werke, die das Knorpelwerk erkennen lassen, gilt das Kartuschenwerk von RUSCELLI [Venedig 1566]; ausgebildeter zeigt sich diese Geschmacksrichtung etwa an der Fontana delle tartarughe in Rom [1585]. Jedenfalls gelangten, wie noch gezeigt werden soll, diese Formen auch nach dem Norden und haben dort eine reichere Entfaltung gefunden als in Italien selbst; ja es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Norden hierin auf Italien zurückwirkte, ebenso wie Rubens, dessen Einfluß auf Maler wie Domenico Feti ganz offenbar ist, gewiß auch für das Kunstgewerbe Italiens nicht ohne Bedeutung war. □



□ Abb. 3: Wandbrunnen □

Leider ist es nicht möglich, die Entwicklung der italienischen Barockformen, wie etwa die der französischen und selbst der deutschen, an gestochenen Vorlagen und Entwürfen zu verfolgen. Einige STECHER sollen gelegentlich genannt werden; aber es wäre vergebliches Bemühen, sich nach ihren vereinzelten Arbeiten den Gang der Entwicklung vorstellen zu wollen. Es mag dies damit zusammenhängen, daß die ganze Barockentwicklung Italiens UNBEWUSSTER und auf breiterer Grundlage vor sich geht, als die Kunst vieler anderer Länder, und daß es [von einigen Ausnahmen vielleicht abgesehen] auch nicht fertige fremde Formen zu vermitteln galt, wie eine Zeitlang etwa in Deutschland. Es kann auf die ORNAMENTSTECHER hier daher nur kurz hingewiesen werden. □

Zu den frühesten Ornamentstichen barocken Charakters könnte man etwa die Kartuschen des FEDERIGO ZUCCARO [gest. 1607, s. Abb. 2] rechnen; POLIFILO GIANCARLI [ZANCARLI] bringt zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Erfindungen reichen Rankenwerkes [von Odoardo Fialetti gestochen]. BERNARDO CASTELLI [in Stichen von Congi] zeigt noch zähe Formen und Kartuschenwerk. Besonders voll erscheinen die Ranken bei GIUSEPPE MITELLI [1609—1660]; dabei finden sich noch Spuren der knorpeligen Formen in der Art F. Zuccaris und der später zu besprechenden Niederländer, daneben aber Vasen und andere Gestaltungen von auffallender Strenge. In mancher Beziehung verwandt wäre



Abb. 4. Stefano della Bella, Vasen

FRANCESCO BEDESCHINI. In den strengeren Formen solcher Meister mögen Anregungen von Polidoro da Caravaggio, Parmegianino und anderen fortleben; es ist gewiß nicht nötig, bei allen klassizistischen Gestaltungen, wie es vielfach geschieht, immer gleich französische Einflüsse anzunehmen. Selbst bei STEFANO DELLA BELLA, der 1640–50 in Paris war, werden sie kaum mitgewirkt haben (Abb. 4), der Meister ist Frankreich gegenüber nicht der nehmende, sondern der gebende. Anders mag es sich schon bei Bedeschino verhalten. Volle Ranken mit viel Figurenwerk finden wir etwa bei CIRO FERRI gegen Ende des 17. Jhd. (Abb. 5). Der ins große gehende Zug der italienischen Barocke war vielfach übrigens der Entwicklung des Kunstgewerbes nicht günstig; ein Wandbrunnen (Abb. 3) aus der Hauptschöpfung des vielleicht barockesten Meisters Italiens, BORROMINIS, zeigt, wie dieses Streben sogar zu einer gewissen Verarmung und Verödung führen kann.

Doch sind uns aus der italienischen Barocke auch glänzende INNENRÄUME von Kirchen und Palästen erhalten; aber es wäre ein vergeblicher Versuch, den Typus eines Barockinneren schildern zu wollen. Denn es war in den verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden. Es sind nicht mehr die einfacheren Zeiten des Mittelalters oder der Renaissance, wo es tatsächlich einige klarere Typen gab. Im ganzen kann man aber vielleicht sagen, daß die DECKEN der vornehmen Räume reicher geschnitzt oder stuckiert sowie reicher vergoldet wurden, daß die WÄNDE, wenn sie nicht aus farbigem Marmor mit ausgesprochenen Architekturformen bestanden, mit hohen Paneelen und Gobelins oder mit prunkvollen großgemusterten Stoffen bedeckt waren, und daß selbst über, oder eigentlich vor diesen, noch Bilder und Spiegel in breiten Rahmen hingen. In der frühen Zeit der Barocke sind die eigentlichen Wohnräume jedenfalls vorherrschend in dunklen Tönen gehalten. Prunkvolle Kamine bildeten einen Hauptpunkt der Dekoration; die Türen waren reich eingefaßt, selbst reichgeschnitzt und vergoldet, aber, wenigstens anfänglich, noch immer verhältnismäßig klein, so daß jeder Raum für sich geschlossen war. Auf die großen Durchblicke scheint erst die spätere Barocke mehr Wert gelegt zu haben. Große, den Raum erweiternde

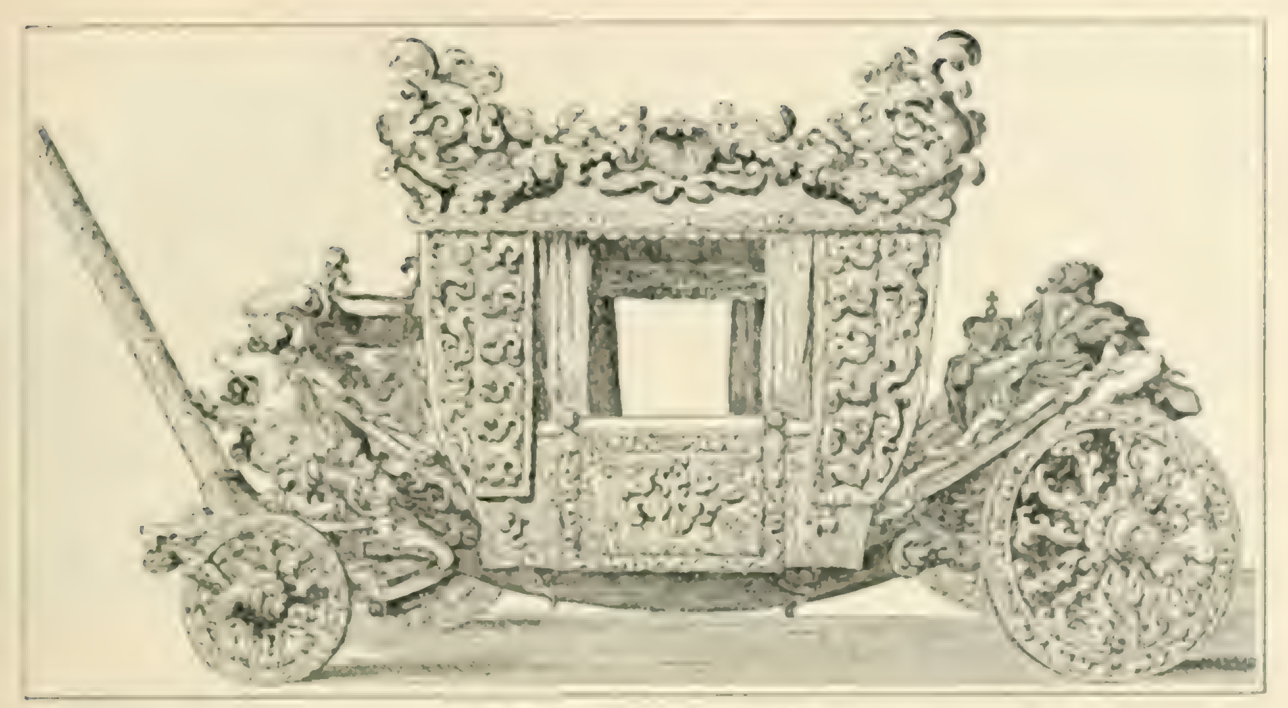


Abb. 5 Ciro Ferri, Reicher Wagen

SPIEGEL kommen erst in der späteren Zeit der Barocke und wohl erst unter französischem Einfluß auf. Die FENSTER waren groß, ohne Glasmalerei, meist mit kleineren regelmäßigen Scheiben, die bisweilen eine Art geometrisches Muster bildeten. Vor Türen und Fenster wurden häufig schwere Vorhänge gezogen. Zur Wirkung der Räume trugen prunkvolle LÜSTER und WANDARME aus Glas oder Kristall wesentlich bei. Die MÖBEL sind an sich schwer und reich, aber nicht sehr zahlreich. Kleine Kunstwerke, Vasen und anderes, waren auf reichen Postamenten aufgestellt, die später gern die Gestalt von Figuren annahmen; in Venedig bevorzugte man hierfür vor allem Neger, die mit ihrer dunklen Farbe und ihren herausleuchtenden Augen und dem Vorherrschen des, wenn man so sagen kann, Dumpf-animalischen so ganz in die etwas düstere Pracht der Barocke paßten.

Das BETT, das in der Renaissance und in der früheren Barocke ein großes Prunkstück war, wurde später — nach französischem Vorbild — gern in einen abgetrennten Raum des Zimmers, den Alkoven, zurückgeschoben, erhielt hier aber durch die Umfassung dieses Raumteiles eine um so prächtigere Einrahmung.

Im Anfang des 17. Jhd. unterscheiden sich die Räume und ihre Einrichtung noch nicht allzu merklich von denen der Spätrenaissance; die einzelnen Geräte und Formen sind fast dieselben, nur der Geist in ihnen ist zum Teil bereits anders geworden. Schon im Laufe des 16. Jhd. ist die in der eigentlichen Renaissance so wichtige Wandbank und die vielleicht noch wichtigere Truhe zurückgetreten; dafür haben aber verschiedene andere Formen der Sitz- und Kastenmöbel größere Bedeutung erlangt, ebenso die Tische, die nun in größerer Zahl und in verschiedenartigeren Formen auftreten. Faltstühle bleiben im allgemeinen nur mehr in kirchlichem Gebrauche und werden, besonders an den Rücklehnen, nicht selten reicher geschnitzt. An die Stelle der Truhe tritt die nun sich ausbildende KOMMODE, der niedrige Kasten mit Schubfächern, die sich aber schon an Renaissance-

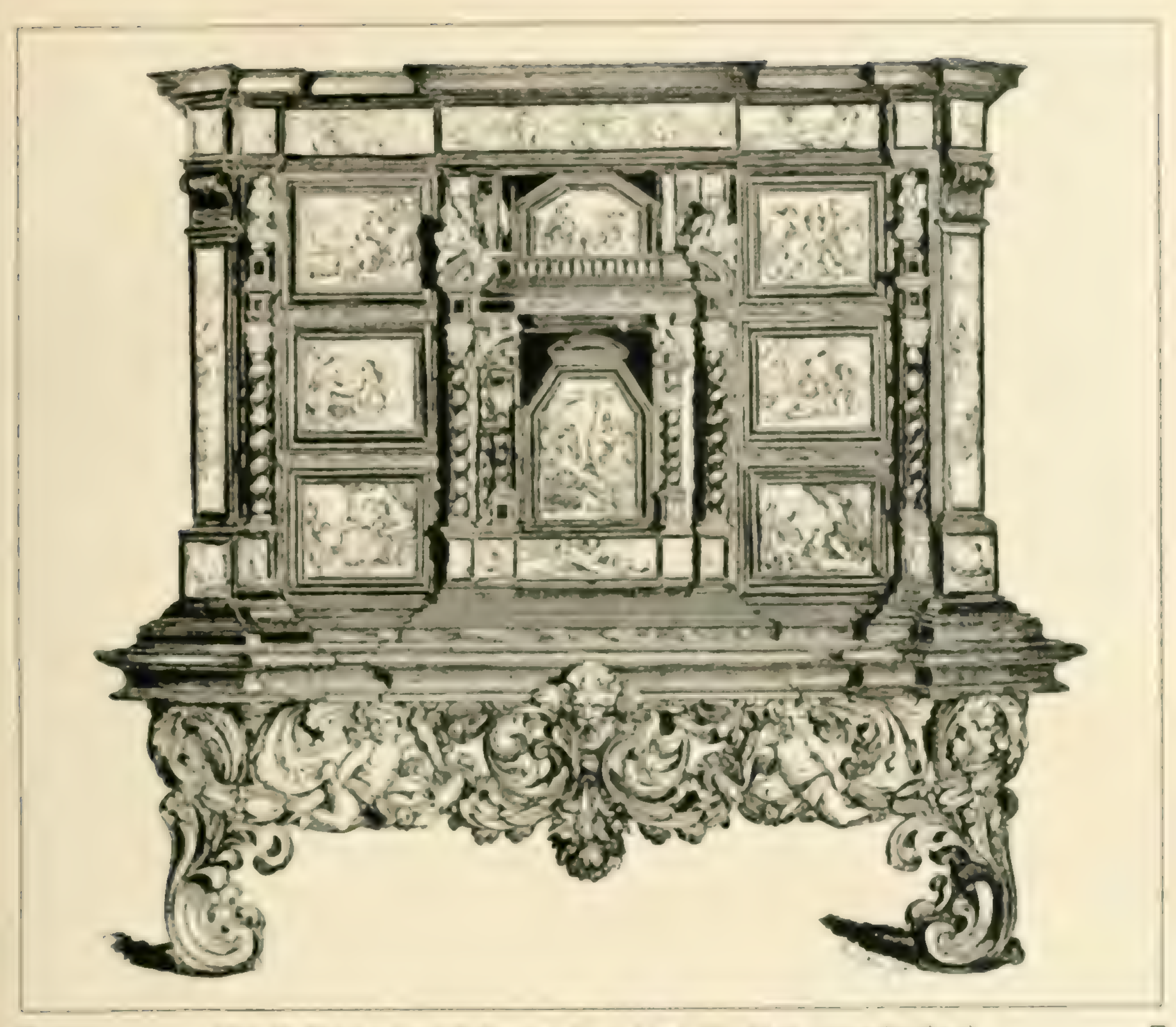


Abb. 6: Pietra-dura-Inkrustation aus der Certosa zu Pavia

schränken des 16. Jhd. finden; 'Kommoden' aus dieser Zeit verwahren das Museo artistico zu Mailand und die Pinakothek zu Lucca. Größere Kasten, die in Italien übrigens nicht solche Bedeutung haben wie im Norden, nehmen allmählich höhere Flügel an, so daß die unteren Teile postamentartig niedrig werden, worüber später noch zu sprechen sein wird; die Füllungen treten kräftig heraus, ebenso die Simse und senkrechten Gliederungen, doch verlieren sich die kleinlichen Schnitzereien der Renaissance, besonders die zierlichen Figuren in den senkrechten Teilen.

Noch immer sind — wenigstens während der ersten Zeit der Barocke — die KABINETTE, die zugleich reiche Gelegenheit zur Entfaltung pompöser Dekoration in Holz, Metall und farbigen Steinen bieten, von großer Bedeutung. Die HÄNGEBORDE mit ihren schlanken gedrehten Säulen, die im 17. und 18. Jhd. in Italien wie auch in Deutschland oder Holland sehr häufig sind, kann man nach Wilhelm Bode wohl mit Recht als Umformungen des älteren Restello ansehen. Von KIRCHLICHEN MÖBELN erlangt der Beichtstuhl große Bedeutung; bis zum Trienter Konzil und den Instruktionen des heiligen Karl Borromeo war er ein einfacher Stuhl, neben dem die Beichtenden — die Frauen verhüllt — niederknieten. In der neuen, heute noch üblichen, Gestalt bietet der Beichtstuhl die Möglichkeit reicher Entfaltung der Schnitzerei. Aber auch die Kanzeln und Orgelgehäuse werden vielfach kostbar geschnitzt.

Das Streben nach kräftigerer Wirkung bringt vielfach Änderungen der TECHNIK mit sich. Die in der Renaissancezeit so wichtige HOLZINTARSIA kann mit ihrer verhältnismäßig bescheidenen Wirkung dem Verlangen nach prunkvoller Wucht kaum mehr entsprechen und tritt nun mehr und mehr zurück. Vereinzelt werden allerdings immer noch Arbeiten in der älteren Weise durchgeführt, so bietet besonders BOLOGNA noch kirchliche Möbel und Geräte dieser Art und auch die Arbeiten PIETRO BOTTOS und seines Sohnes BARTOLOMMEO im Turiner Schlosse (1645—1656) schließen sich noch an die älteren Techniken an. Es wäre hier vielleicht auch POMPEO SALVINI aus Bologna zu erwähnen, dessen



□ Abb. 7: Kabinett mit Malereien [dem Luca Giordano zugeschrieben] □

architektonische Darstellungen auf Tischplatten, Kästchen u. a. in Holzeinlegearbeit großen Ruf erlangten, und der zuerst den Kunstgriff durchgeführt haben soll, die Arbeiten aus dickeren Fournieren herzustellen und durch Zersägen in zwei oder drei gleiche Scheiben zu zerlegen. □

Im allgemeinen sucht die neue Zeit aber stärkere Farbenpracht und reichere Materialwirkung; so tritt an die Stelle der früher üblichen Bemalung und der Holzintarsia immer mehr die Einlegearbeit in verschiedenen Steinen, das sogenannte FLORENTINER MOSAIK [Pietra-dura-Inkrustation]. Es handelt sich hierbei um Musterungen, die nicht wie das eigentliche Mosaik aus Stiften sondern wie die Holzintarsia aus größeren nach der Form geschnittenen Stücken zusammengesetzt oder vielmehr in Platten mit entsprechenden Vertiefungen eingesetzt wurden. Schon Vasari spricht in der Vita des Bernardo Buontalenti [gestorben 1608] und der des Porfirio da Leccio [gestorben 1601] von solchen Steinarbeiten und er entwirft auch selbst Zeichnungen zu solchen. Zur Verwendung gelangten die verschiedensten Steine, auch Halbedelsteine, besonders aber verschiedenfarbige Kiesel aus dem Arno; als Unterlage diente gewöhnlich Schiefer oder dunkler [nur selten weißer] Marmor. Das Dunkel des Grundes ist wieder recht bezeichnend.



□ Abb. 8: Lehnstuhl □

Übrigens erfolgte die höhere Ausbildung dieser Arbeit zunächst vermutlich in Oberitalien, da wir hören, daß der Großherzog Franz I. gegen 1580 Mailänder zur Hebung dieser Kunst nach Florenz kommen ließ. Später scheint allerdings Florenz alle anderen Orte überflügelt zu haben. Das berühmteste Beispiel dieser Art, freilich nicht eigentlich kunstgewerblichen Charakters, bietet die Mediceische Grabkapelle hinter San Lorenzo zu Florenz. Nicht selten treten solche Arbeiten an Stelle gestickter Antependien (vergl. Abb. 6); besonders häufig werden Tischplatten, Kabinette, Schränke so ausgestattet. Die Kästen und ähnliches zeigen meist nur kleine Platten mit Blütenzweigen, Vögeln, Ruinenlandschaften u. a. □

Solche Arbeiten wurden auch zahlreich in das AUSLAND gebracht und dort nachgeahmt, und zwar war dies in Deutschland weit früher und in reicherem Maße der Fall als etwa in Frankreich. Wenn sich ähnliche Erzeugnisse in ausländischen Verzeichnissen erwähnt finden, ist natürlich kaum zu entscheiden, wo die Stücke hergestellt worden sind, und auch erhaltenen Arbeiten gegenüber wird man nicht immer ganz sicher sein. Es seien hier aber doch einige Erwähnungen aus dem Verzeichnis des französischen Kronbesitzes unter Ludwig XIV. angeführt, weil sie uns grade die weitreichende Bedeutung dieser Arbeiten zeigen können. Es heißt da einmal 'Ein kleiner rechteckiger Koffer in Form eines Sarkophags (eine Form, die uns schon aus der Renaissance überliefert ist), bereichert mit Jaspis, Achat und Florentiner Steinen, und einem Ornament aus vergoldetem Kupfer mit kleinen Blüten in Spitzenform ziseliert‘ . . . Oder ein anderes Mal: 'zwei sehr große Kabinette aus Ebenholz, in der Mitte mit einem Portikus, geschmückt mit Steinen in Relief von Florentiner Art, auf der ganzen Vorderseite mit zwölf verschiedenen Bildern in Steineinlegearbeit (de pierres de rapport) gleichfalls in Florentiner Arbeit, in den Gobelins (der Königlichen Werkstätte zu Paris) gemacht‘. Die Notiz stammt aus dem Jahre 1684. Wir erfahren hier also zunächst, daß solche Einlegearbeiten nicht nur flach, sondern auch in farbigem Relief ausgeführt wurden, so daß wir hier etwas Ähnliches in Stein erkennen, wie es die sogenannten Egerer Arbeiten (s. später) in Holz darstellen. Ferner erfahren wir hier auch, daß diese Arbeiten mindestens zu Beginn der achtziger Jahre des 17. Jhd. schon in Frankreich nachgeahmt wurden, und weiter, daß man sich immer noch des italienischen, im besonderen florentinischen, Ursprungs der Arbeiten bewußt war. Auch in dem (von Cosnac herausgegebenen) Verzeichnis des Mazarinschen Nachlasses finden sich mehrere bemerkenswerte Erwähnungen dieser Art. Bekanntlich bilden solche nach dem Muster geschnittene Steinarbeiten, ebenso wie das eigentliche Steinmosaik, heute noch eine Spezialität Italiens, besonders Toskanas. □

Aber schon in alter Zeit scheinen diese kostbaren und prunkvollen Arbeiten auch in bemalter GEGOSSENER MASSE nachgeahmt worden zu sein. Selbst in dem königlichen Besitze Frankreichs befanden sich nach dem erwähnten Verzeich-

nisse solche Stücke, von denen eines hier angeführt sei: 'Ein Tisch aus 'Masticq' in der Art der Florentiner Steinarbeit, mit Darstellung von Karten, einem italienisch geschriebenen Briefe und anderen Dingen ...' Hier handelt es sich vielleicht nur um eine eingeritzte Zeichnung, die dann mit anders gefärbter Masse ausgefüllt wurde, so wie wir es an einigen älteren erhaltenen Arbeiten noch sehen können; in einem anderen Falle wird von einer Arbeit in 'Masticq' mit Blumen und Vögeln auf schwarzem Grunde gesprochen. Noch einfacher wird die Nachahmung, wenn sie nur durch MALEREI erfolgt; so wird in dem genannten Inventar 'ein großer Schrank bemalt in der Art verschiedenen Marmors und vergoldet, mit Glasscheiben, um auf den Stufen Achate und Kristalle zu bewahren', erwähnt. Dieses Stück mag französisch sein, doch kamen solche Arbeiten sicher auch in Italien und anderswo vor; besonders Antependien und Kirchenschränke sind vielfach erhalten. □

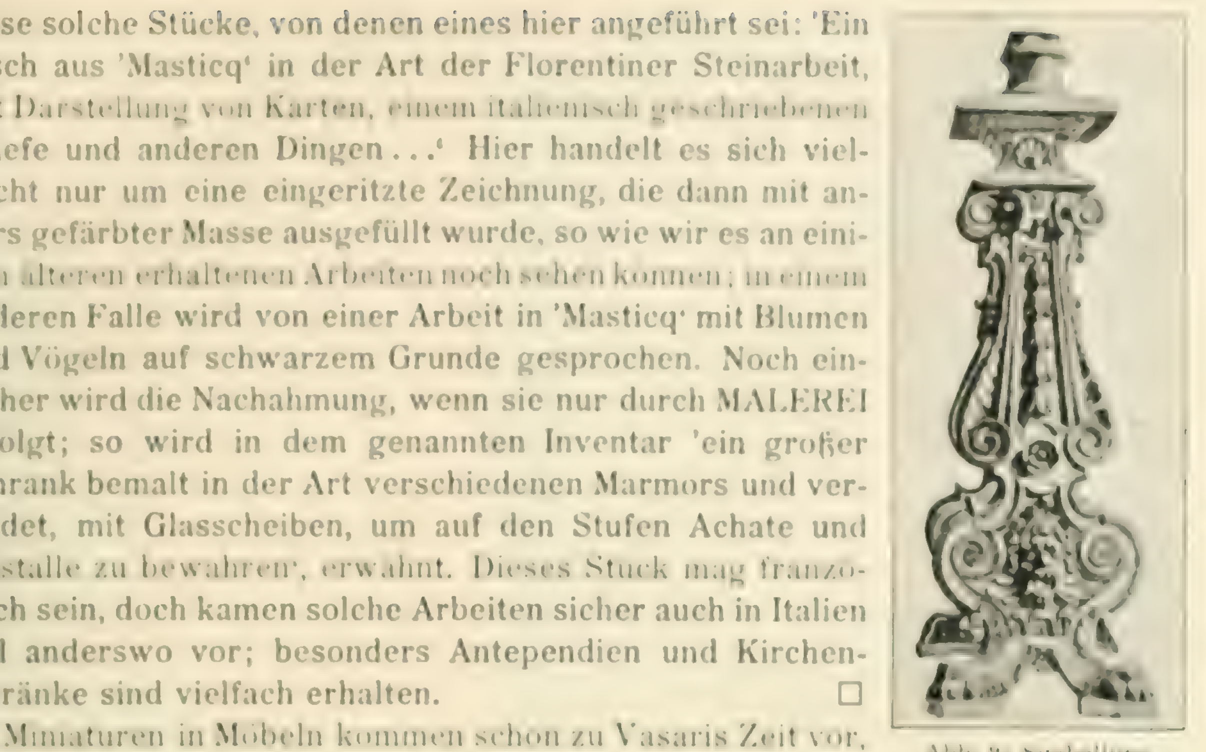


Abb. 9. Sgabellone 17. Jahrh. in der Kirche San Carlo al Corso, Rom.

Miniaturen in Möbeln kommen schon zu Vasaris Zeit vor, und sind an erhaltenen Kabinetten (sowohl in Italien als auch im Norden) nicht selten (Abb. 7). Giovanni da Bologna 'arbeitete für ein Kabinett auch gegossene Flachreliefs aus Gold mit den Taten der Medici. Auch geschnittene Bergkristalle und später noch geschliffene Glasplatten finden in den Möbeln Verwendung. □

Vielfach wird dort, wo das Mobiliar mit Steinen, Reliefs und selbständigen Bildern stärker geschmückt wird, auf die Entfaltung reicherer Schnitzerei weniger Wert gelegt; so behalten solche INKRUSTIERTEN ARBEITEN in der Hauptanlage oft lange noch strengere Gestalt und unterscheiden sich dann nicht allzu sehr von den noch nicht barocken Arbeiten. Die Holzkonstruktion besteht gerade bei einfachen Formen, dem schweren Charakter der ganzen Arbeiten entsprechend, vorherrschend aus dem ernst wirkenden und zu strengen Formen leitenden EBENHOLZE; der 'ebenista', der 'ébéniste', tritt an die Stelle des alten Schreiners. Im Ebenholz sind übrigens auch Elfenbeineinlagen beliebt. Späte aber besonders meisterhafte Arbeiten dieser Art sind etwa die des PIETRO PIFFETTI im königlichen Palast zu Turin, die allerdings schon französischen Einfluß zeigen. □

Anderseits sehen wir den neuen Geist sich aber auch in dem stärkeren Relief der SCHNITZEREIEN und in der größeren Wucht der gewählten Motive aussprechen (Abb. 7). Ein Sgabellone aus San Carlo al Corso in Rom (Abb. 9) möge als weiteres Beispiel reicherer Entwicklung dienen. Besonders werden die Verbindungsbretter vorne zwischen den Beinen der Stühle und öfter auch die Rückenlehnen der Stühle, vor allem die oberen Enden, mit Schnitzerei verziert (Abb. 8); häufig sind Tische mit Figurenfüßen. Überaus reich und üppig entwickeln sich die Schnitzereien an den neapolitanischen Arbeiten (Abb. 11). In Venedig und auf der 'terra ferma' hat besonders ANDREA BRUSTOLONE (1662—1732) sowohl durch seine Figuren als durch seine kunstgewerblichen Schnitzereien



Abb. 10: Andrea Brustolone, Rahmen

Bedeutung erlangt [Abb. 10]; in Genua etwa übt Filippo Parodi in diesem Sinne seinen Einfluß aus. Im allgemeinen kann man vielleicht sagen, daß die Bedeutung der plastischen Form, der Licht- und Schattenwirkung mit dem Fortschreiten der Barocke zunimmt, während die farbige Wirkung und damit die Steinintarsia an Bedeutung verliert. □

Unter den wichtigsten ORTEN der italienischen SCHREINERKUNST sei außer den großen Kulturzentren, wie Venedig, Florenz, Neapel, Rom, Genua, Mailand etwa noch Bergamo genannt, das sich in der Lombardei eines ähnlichen Rufes erfreute, wie Siena im Toskanischen. Besonders hervorragend war auch noch im 17. Jahrh. Bolognas Schreinerkunst: man rühmt die Kraft und Einfachheit der Formen und die gute Wirkung des Materiales. Da die Arbeiten Bolognas vielfach über Florenz in den Handel kommen, werden sie nicht selten für florentinische gehalten. Der Einfluß der Michelangeloschen Richtung, der sich in den Florentiner Möbeln besonders geltend macht, tritt bei ihnen stark zurück; allerdings stammen aus Bologna auch die meisten neuen Fälschungen italienischer Renaissance- und Barockmöbel. — Wenn in französischen Inventaren des späteren 17. Jahrh. wiederholt von skulpierten und vergoldeten Rahmen 'à la Romaine' die Rede ist, so bezieht sich der Ausdruck wohl weniger auf die Stadt Rom als auf die barocke volle Richtung im Gegensatz zur klassischen, wie man sie damals in Frankreich verstand. □

EISERNE MÖBEL wurden schon bei Besprechung der italienischen Renaissance erwähnt; sie kommen auch noch im siebzehnten Jahrhundert vor. Ein $3\frac{1}{2}$ Fuß hohes, 4 Fuß 7 Zoll langes 'Cabinet d'acier fait à florence' wird [1681] im französischen Kroninventar erwähnt; es hat neun Ziehfächer, vier gedrehte Säulen, in der Mitte eine 'domartige' Nische, darüber das französische Wappen. Geschmiedete Waschbeckenständer mit Wandgefäß, Lesepulte u. a. scheinen im 17. und 18. Jahrh. besonders in Venedig üblich gewesen zu sein. □

Im ganzen haben die italienischen METALLARBEITEN nicht dieselbe Bedeutung wie die der nördlichen Länder; doch finden sich sehr schöne Bronzeschranken aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts etwa in der Kathedrale zu Novara, spätere Arbeiten mehrfach in Turin. Bei den Barockbauten befand sich in den Lunetten über den hölzernen Torflügeln gewöhnlich ein schmiedeeisernes Gitter;

in der Mitte ist zumeist das Familienwappen angebracht. Ein Teil der im übrigen eisengeschmiedeten Gitter wird häufig auch in Bronze ausgeführt. Besonders im Norden Italiens, im Venezianischen, in der Lombardei, in Bologna und Toskana, finden sich großartige Gitter. Das Tor der Universität zu Turin [von Ricca], das in den rein baulichen Formen die echte schwere Spätbarocke in der Art des Guarini erkennen läßt, zeigt ein schmiedeeisernes Gitter ähnlich den französischen, aber ihnen nicht völlig gleichend. Bisweilen [etwa beim Gitter des Giardino Terzi Cocchetti in Brescia] sind ganze Blumensträuße aus Eisen gebildet; doch das sind spätere Arbeiten. Im ganzen sind die Formen selten so frei wie die späteren deutschen; reiche perspektivische Arbeiten, wie in Süddeutschland, finden sich in Italien überhaupt kaum. □



□ Abb. 11: Lesepult in San Martino zu Neapel □

Das Gebiet der barocken italienischen EDELMETALLARBEITEN ist noch weniger erforscht als das der entsprechenden italienischen Renaissancearbeiten. Wie überall war jedenfalls auch in Italien der hohe Materialwert der Erhaltung der Gegenstände nicht günstig; auch mochte sich, wenn auch für Fürsten und Kirchen noch sehr prunkvolles geschaffen wurde, der beginnende wirtschaftliche Rückgang sowohl in der Schaffung als in der Erhaltung solcher Arbeiten besonders bemerkbar machen. Dagegen sind noch ziemlich viele vergoldete und versilberte Bronzen erhalten, die wohl als Nachahmungen und schon ursprünglicher Ersatz von Edelmetallarbeiten angesehen werden können. Im ganzen konnte sich, wenigstens in der Barockzeit, Italien an Bedeutung der Edelmetallarbeit mit den nördlichen Ländern wohl nicht messen; Urbani de Gheltof u. a., denen wir die wenigen Behandlungen dieses Kunstzweiges verdanken, heben sogar mehrfach den Zusammenhang der italienischen Goldschmiedekunst mit der deutschen, ja ihre teilweise Abhängigkeit von dieser, und die spätere Vorherrschaft der französischen Kunst auf diesem Gebiete hervor.

Zu den von Deutschen beeinflußten Italienern gehört etwa GASPARO MOLO [Mola], der im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in Mailand und Florenz, dann in Rom, tätig war und hier 1640 starb; besonders seine als trefflich gerühmten tauschierten Arbeiten zeigen deutsche Einwirkung. Augsburger Meister wie RUDOLF GAAB oder JOH. KORNMANN arbeiten an verschiedenen Orten Italiens. Von den Arbeiten, die fälschlich mit BENVENUTO CELLINI in Verbindung gebracht werden, stammen manche sicher erst aus dem siebzehnten Jahrhundert, so etwa die bekannten beiden Vasen im Palazzo Durazzo zu Genua, die vollständig mit Ranken und Figuren bedeckt sind und aus Figuren gebildete Henkel haben. Solche Arbeiten können sogar als charakteristische Barockarbeiten angesehen werden. Auch finden sich Antependien, aus Silberblech getrieben, und sonstiges Kirchengerät mit reichem Rankenwerk; doch stammt das Erhaltene wohl zumeist erst aus dem achtzehnten Jahrhundert und hat vielfach auch schon Anklänge an das Rokoko oder wenigstens ganz aufgelöste Barockformen. □

Von gestochenen Entwürfen wären etwa die des C. CERRINI [Abb. 1], die des bereits erwähnten POLIFILO GIANCARLI, oder die des CARLO CIAMPOLI [Adornamenti di gioe, Rom 1711] und des ALBINI [Disegni moderni di Gioiglieri, 1744] hervorzuheben. Ein sehr bemerkenswerter, schon stark barocker, Entwurf zu einem Tafelaufsatz mit großen Voluten und weiblichen Figuren, die Teller tragen, ist von ALESSANDRO VITTORIA erhalten [L'Art 1885, II., Seite 33]. □

Ähnlich, wie die Möbel mit Florentiner Mosaik, wurden auch die Arbeiten aus edlem und halbedlem Metalle mit STEINEN reich geschmückt; so schenkte die Republik Venedig der Maria von Medici Wandleuchter mit Halbedelsteinen und Kameen [jetzt im Louvre]. □

Streng genommen nicht in das Kunstgewerbe einzureihen sind wohl die selbstständigen PLASTISCHEN ARBEITEN aus Edelmetall, auch wenn es sich zum Beispiele um Tafelaufsätze handelt, wie sie etwa als Arbeiten des GIOVANNI DA BOLOGNA und des BERNINI oder vielmehr wohl als Arbeiten nach deren Entwürfen sowie als verkleinerte Wiederholungen im Kronschatzverzeichnis unter Ludwig XIV. angeführt werden. Doch können solche Erwähnungen uns einen Fingerzeig geben, in welcher Richtung sich die Goldschmiedekunst teilweise bewegte; in dem einen Falle handelte es sich sicher um Nachbildungen der Figuren des berühmten Brunnens auf der Piazza Navona zu Rom. Jedenfalls entsprach das Aufstellen solcher wirkungsvollen Plastiken mit ihren starken Schattenwirkungen und lebendigen Umrissen, gehoben durch edles Material, ganz dem Empfinden der Zeit; doch verlor das eigentliche Kunstgewerbe dadurch einen Teil seines Schaffensgebietes. □

Von den KRISTALLARBEITEN, die ja vielfach mit den Goldschmiedearbeiten in Verbindung auftreten, war schon oben [Bd. I, S. 503] die Rede, und es wurden auch schon Meister genannt, die in die Barockzeit überführen. Die Verwendung des Kristalles für Gefäße, aber auch als Schmuck von Möbeln, Lustern und anderen Geräten, wird durch die Barocke noch gefördert; so übersandte der Doge von Genua im Jahre 1685 Ludwig XIV. eine prachtvolle 'chaire de cristal de roche'. Ein sehr großer Kristalleuchter aus Mailand wird im Inventar des französischen

Kronschatzes (vor 1685) erwähnt. Manche im Norden tätige Kristallschneider, wie die MISERONI, die für Rudolf II. in Prag arbeiteten, stammen aus Italien, auch manche Arbeit kam von dorther in die fürstlichen Kabinette des Nordens. □

Auf die oft recht gekünstelten ELFENBEINARBEITEN, von denen etwa das Museo nazionale in Florenz eine reiche Auswahl besitzt, kann hier nicht eingegangen werden; die rein figürlichen gehören wohl der allgemeinen Kunstgeschichte an, andere sind wieder mehr 'zeitlose' technische Spielereien. Wichtig ist noch immer das italienische GLAS. Außerhalb Italiens wurden in der ganzen ersten Zeit der Barocke nur schwere und grobe Gläser erzeugt; innerhalb Italiens behielt Venedig, sowohl im Hohl- als im Spiegelglase, die Vorherrschaft. Zahlreiche andere italienische Orte begnügen sich mit der Nachahmung Venedigs. Die Glasindustrie war übrigens schon in der vorhergehenden Periode nach Murano übertragen worden, zum Teil wegen Feuersgefahr, zum Teil um sie besser überwachen zu können. Der venezianische Staat zeichnete die Glasarbeiter mit hohen Ehren aus, verfolgte aber (ebenso wie bei den Spitzenarbeiterinnen) die Auswanderung, um sich sein Privilegium zu wahren, als Vaterlandsverrat mit den allerstrengsten Strafen; selbst die Werbung zur Auswanderung war schon mit Galeerenstrafe bedroht. Bei den Ausgewanderten hielt man sich an ihre Familie und sandte dem Ausgewanderten laut Gesetz sogar Mörder nach; zweimal kam dieses Gesetz gegenuber Arbeitern, die Kaiser Leopold berufen hatte, zu Anwendung. Im Jahre 1664 schreibt der Gesandte Ludwigs XIV., der von Colbert beauftragt war, Spiegelarbeiter zu werben, daß er bei Ausführung des Auftrages Gefahr laufe, ins Meer geworfen zu werden. □

Von der ausgezeichneten MASSE des venezianischen Glases war schon früher (Bd. I, S. 533 ff.) die Rede. Die FORMENSPRACHE der Gläser blieb noch lange die alte, nur daß die in der Renaissance versuchte Bemalung ganz aufgegeben wurde und die Formen kühner und schlanker wurden. Eine entscheidende Neuerung fand aber kaum statt. Die Renaissanceformen lebten sich im buchstäblichen Sinne aus. Wenn die venezianischen Gläser durch ihre kapriziösen Formen in mancher Hinsicht gewiß auch dem barocken Geschmack entsprachen, so fehlte diesen leichten und gebrechlichen Dingen doch manche andere Eigenschaft, die die Barocke nicht gerne dauernd missen wollte, vor allem eine gewisse Kraft und Schwere und eine größere Strenge, die man wenigstens später verlangte. So macht sich gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts eine immer größere Vorliebe für die schwereren, aber auch solideren und klareren, böhmischen Gläser geltend; in diesen und in den Facettengläsern Frankreichs und Englands zeigt sich dann die weitere Entwicklung des barocken Glases. So kann es uns nicht wundern, wenn im Jahre 1736 dem Muranesen GIUSEPPE BRIOTI (gest. 1772), der in einer Prager Glaserwerkstatt als Arbeiter tätig gewesen war, vom Venezianer Senat die Bewilligung erteilt wurde, Gläser 'in böhmischer Art' herzustellen. Die auf diesem Wege sich wieder etwas hebende Glasindustrie Muranos wurde dann nach Venedig zurückverlegt. Brioti suchte auch die Filigrangläser mit einigem Erfolge wieder beliebter zu machen; die Leistungen hierin können sich aber künstlerisch mit den früheren nicht messen; mehr entsprechen dem Zeitgeschmacke und wohl auch dem nicht

mehr so sicheren Können die schwereren gekniffenen Gläser. Ob Versuche, Porzellan in bemaltem Milchglas nachzuahmen auch in Italien vorgenommen wurden, kann hier nicht entschieden werden. □

Von besonderer Bedeutung waren in der ganzen Barockzeit die venezianischen LÜSTER mit ihren funkelnden geschliffenen Gläsern, die besonders in Frankreich, aber auch sonst im Auslande, sehr gesucht waren; Blumen und Blattwerk in verschiedenen, zum Teil opaken, Farben und opalisierende Teile verleihen diesen Arbeiten noch einen besonderen Reiz und machen sie neben den Spiegeln zu den echtesten Erzeugnissen der Barocke auf dem Gebiete des italienischen Glases. □

Bei den SPIEGELN gelangte nicht selten Gravierung zur Anwendung. Welch wichtiger Ausfuhrartikel die Spiegel waren, erhellt schon aus dem erwähnten Bemühen Colberts, ihre Erzeugung für Frankreich zu gewinnen, einem Unternehmen, das übrigens glänzend gelang und Venedig sehr schädigte. Beliebt sind in der späteren Barocke und im Rokoko auch mit Blumengehängen, Putten u. a. bemalte Spiegel, von denen etwa der Palazzo Riccardi in Florenz treffliche Beispiele, Arbeiten des 1726 verstorbenen Florentiners DOMENICO GABBIANI, aufweist. □

Vielleicht geht die Anregung zur Bemalung der Spiegel auf China zurück; doch wurde dort ein ganz anderes Verfahren beobachtet, wovon später noch bei Schilderung der französischen Kunst die Rede sein soll. Für GLASGEMÄLDE im Sinne des Mittelalters oder auch nur der Renaissance, hat die Barocke natürlich kein Verständnis und entfernt die alten Glasgemälde eher, als daß sie neue schafft. □

Die Blütezeit der italienischen KERAMIK schließt mit der sogenannten Hochrenaissance ab. Aus der späteren Zeit der Renaissance erfahren wir durch Vasari etwa, daß FEDERIGO ZUCCARI für die Majolikafabrik in CASTEL DURANTE Zeichnungen entwirft; eine davon ist z. B. in der Albertina zu Wien erhalten. □

Über die Fabrik in FAENZA sagt Otto von Falke in seinem Werke über die Majolika: 'der künstlerische Verfall der Majolikamalerei machte sich gegen Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts in Faenza ebenso wie in den anderen Orten geltend. Doch blieb die Stadt noch im siebzehnten Jahrhundert der Hauptort für größere Bestellungen von auswärts. Man legte damals großen Wert auf eine tadellose weiße Glasur; die Fayencen dieser Zeit, häufig durch gute Gefäßformen ausgezeichnet, blieben daher zuweilen ganz unbemalt. In der Regel nimmt die Malerei nur sehr bescheidenen Raum ein. Man malte Putten in leichter, skizzenhafter Art mit Blau und Gelb, oder setzte nur die Wappen der Besteller auf. Die letzteren sind manchmal ersichtlich nach eingesendeten deutschen Zeichnungen kopiert; das hat zu der unbegründeten Vermutung Anlaß gegeben, daß diese Fayencen aus deutschen Werkstätten hervorgegangen seien'. Über die wirklich nordischen Fabrikate dieser Art soll später kurz gesprochen werden. In dem hier erwähnten Betonen der großen Wirkung, die jedenfalls durch feinere Malerei eher vermindert als erhöht werden kann, wird man einen charakteristischen Zug der beginnenden Barocke erkennen. □

Die VENEZIANISCHEN MAJOLIKEN mit Mustern aus großen Blättern mit dünnen Stielen in Weiß und verschiedenen blauen Tönen erhalten sich noch bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein, da sie in ihrer Großzügigkeit eben dem barocken

Geschmacke entsprachen. Von ausgesprochenerem Barockcharakter ist besonders eine Gruppe von venezianischen Majoliken, die mit Putten, Masken, Muscheln und Schnörkeln in Reliefarbeit dekoriert und aus ganz besonders leichter und dünner Masse hergestellt sind; die Glasur ist meist bläulich, die Bemalung, vorherrschend Landschaften darstellend, in Braun, Blau und Gelb ausgeführt. Eines der großartigsten Service dieser Art befindet sich im fürstlich Lobkowitz'schen Besitze zu Raudnitz [Böhmen]. Gewöhnlich, aber wohl irrtümlicherweise, sieht man solche Arbeiten als Erzeugnisse der [erst 1753 in Venedig konzessionierten] Fabrik von BERTOLINI an; der Stil weist mit Entschiedenheit schon in das siebzehnte Jahrhundert zurück. Diese Arbeiten, die eigentlich mehr Metall-, als Majolika- oder Fayencecharakter haben und manchmal unmittelbare Copien [deutscher] Goldschmiedearbeiten sind, geben uns einen Hinweis, warum die Barocke der ganzen Industrie nicht besonders günstig war; das schönste, was diese bot, die kräftigen Farben, fand in einer Zeit, die auf plastische und einseitig tonig gestimmte Wirkungen hingerichtet war, kaum Verständnis. Dies Verzichten auf feinere Zeichnung und reichere Farbenwirkung, das bei Faenza hervorgehoben wurde, macht sich etwas auch in DERUTA geltend. So kam es, daß einfache braun und grün glasierte Arbeiten mit Pflanzendekor oder eingekratzten Sprüchen, wie die Erzeugnisse der Familie CUZIO in Pavia, oder marmorierte Fayencen weiteren Beifall finden konnten.



Abb. 12: Großer Teller aus Castelli. Hamburgisches □ Museum für Kunst und Industrie □

Aus SIENA sind in der Barockzeit hauptsächlich BODENFLIESEN überliefert; doch nimmt dieser Ort an dem Aufschwunge der italienischen Keramik im achtzehnten Jahrhundert lebhaften Anteil. Dies gilt auch von CASTEL-DURANTE und von URBINO. Im Neapolitanischen und sonst in Süditalien, wo bekanntlich oft ganze Kirchenkuppeln mit farbig glasierten und zu Mustern geordneten Ziegeln geschmückt sind, wurden die Kirchen- und Palastfußböden besonders gerne mit Fliesen bedeckt; die Vorliebe dafür hängt wohl schon mit der aragonischen Herrschaft zusammen. Die Muster der erhaltenen Arbeiten deuten zum großen Teil aber erst auf das achtzehnte und selbst auf das neunzehnte Jahrhundert; man muß eben bedenken, daß gerade Fußböden öfter erneuert werden müssen. Für die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts sind übrigens auch Vasen mit biblischen Szenen in Blaumalerei als Neapeler Erzeugnis gesichert. □

Den Mittelpunkt einer weitreichenden Erzeugung bildete der Ort CASTELLI in den Abruzzen. Die ältesten Majoliken aus Castelli, mit dem Wappen der Orsini geschmückt, stammen nach Barnabei schon aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. In diesem ganzen Jahrhundert bewegen sich die Meister Castellis, deren berühmtester ORAZIO POMPEI ist, noch in den Bahnen der faëntinischen;

doch fehlt den Abruzzesen die schöne blaue und die leuchtende grüne Farbe, über die Faenza verfügt. Daraus erklärt man wohl mit Recht die Vorliebe Castellis für die hellen gelblichen Töne. Im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts werden die Meister CAPPELLETTI, FRATICELLI und SETTA genannt; in diese Zeit fallen auch schon die Anfänge der Familie GRUE, die neben den GENTILI die Hauptträger des Ruhmes Castellis sind. Der Stifter der Künstlerfamilie Grue ist Francesco Grue (1618—1673). Als derjenige, der zuerst Schwung in die Kunstübung Castellis brachte und seinen Erzeugnissen einen weiteren Markt eröffnete, wird aber Carlantonio Grue (1655—1733) bezeichnet. Von seinen Söhnen ist Dr. Francesco Antonio Grue (1686—1746), der auch in Neapel arbeitete, am bedeutendsten; ein Sohn dieses Grue, Saverio, wurde dann in der Königlichen Porzellanmanufaktur in Portici angestellt. Der Gesamtton der Gefäße und Bildplatten Castellis (Abb. 11), die im achtzehnten Jahrhundert auch für andere Orte Italiens, wie Genua und Savona, maßgebend werden, ist, wie gesagt, heller und weniger farbenkräftig, als bei den Majoliken der Renaissance, doch von sanfter und ausgeglichener Wirkung. 'Die Malerei wird (nach Falke) im Scharffeuer auf weißem Grunde ausgeführt in Blau, blassem Gelb mit geringer Verwendung von Orange, Ockergelb, Hellgrün und reichlichem Mangan für Braun und Dunkelviolett. Die Farben sinken wenig in die Glasur ein und sind in der Regel ohne Überfangglasur gelassen.' Man sieht, es ist eine weniger kräftige, aber reichere und malerische Palette; bei Arbeiten des achtzehnten Jahrhunderts kommt nicht selten auch noch Gold hinzu. Entsprechend dem geänderten Zeitgeiste treten die in der Renaissance so beliebten antiken und mythologischen Szenen zurück und an ihre Stelle religiöse Darstellungen und Landschaften; bei diesen werden dann ebenso wie in den großen Malereien und in den Gärten der Barocke mit Vorliebe Ruinen in einen fast melancholischen Gegensatz zur lebendigen Natur gebracht. — Kurz sei nur erwähnt, daß die oberitalienische Fabrik zu CANDIANA Nachbildungen der sogenannten Rhodus- (osmanischen Halb-) Fayencen herstellt, die sich von den Vorbildern durch mattere Töne, besonders durch das Fehlen des Bolus-Rot, unterscheiden. □

Größere plastische Arbeiten in gebranntem Ton, wie etwa eine große, weiß und goldene Vase mit reichem Barockornament von GIROLAMO ALBANESI (gestorben etwa 1659 oder 1660) bei Baron Scala in Vicenza, gehören wohl kaum in das eigentliche Kunstgewerbe; es sei hier daher nur kurz auf sie hingewiesen.

Besonderen Raum in der Gesamterscheinung eines Barockinterieurs nehmen die TEXTILERZEUGNISSE ein. Der vornehmste Wandschmuck textiler Art, die GOBELINS, gehören allerdings großenteils mehr in das Gebiet der rein malerischen als in das der kunstgewerblichen Entwicklung. Aber doch muß die schon früher (Bd. I, S. 542) erwähnte Gobelinmanufaktur zu Florenz, wenn sie auch großenteils noch der Renaissanceperiode angehört, wegen ihrer rein ornamental ausgezeichneten Ränder, die auf die späteren niederländischen und französischen Arbeiten nicht ohne Einfluß geblieben sind, hier hervorgehoben werden. Übrigens reicht die Blütezeit der florentiner Manufaktur noch in das siebzehnte Jahrhundert hinein; seit Anfang des achtzehnten tritt der Verfall jedoch deutlich zutage, 1737 erfolgt die Auflösung des Unternehmens. — Nicht ohne Bedeutung war anschei-

nend auch die römische Gobelinweberei, sie scheint 1630 durch den Kardinal Barberelli, in dessen Palast wir eine Werkstätte hierfür finden, begründet worden zu sein. Bedeutenderen Ruf hatte die Unternehmung im Ospizio di San Michele zu Rom, einer 1668 begründeten Wohltätigkeitsanstalt für Waisenknaben und Mädchen; die Päpste verwendeten Erzeugnisse dieser Anstalt gern als Geschenke an fremde Fürsten. □

GEKNÜPFTE (Fußboden-) TEPPICHE wurden in Italien wohl kaum erzeugt, obgleich von gewisser Seite behauptet wird, daß dies in Venedig geschah. Alle besseren Stücke, die man auf Bildern aus der Barockzeit findet, wurden offenbar aus dem Orient bezogen, hauptsächlich wohl aus Syrien und Kleinasien, aber auch aus Persien. Es scheint sogar, daß die heute noch in italienischen Sammlungen nicht seltenen Beispiele der sogenannten POLENTEPPICHE mehr für Europa, und nicht zum geringsten für Italien, hergestellt wurden, als für den eigenen Bedarf des Orients. Wenigstens weist der bekannte Teppichkenner Friedrich Sarre darauf hin, daß sich diese Teppichart mit ihren großzügigen Mustern und pomphaften Gold- und Silbergründen grade im Orient selbst nicht erhalten finde. Tatsächlich scheinen solche Arbeiten auch mehr dem europäischen Geschmack zu entsprechen, als dem orientalischen, der weniger klare Formen, dafür aber ausgeglichenere Farbenverteilung, bevorzugt. Man hat es hier also wahrscheinlich mit Erzeugnissen zu tun, die insbesondere für die Ausfuhr nach Europa gearbeitet wurden, wie dies bei Stoffen, die orientalische Gesandtschaften mitbrachten, manchmal eigens gesagt wird. Der Name Polenteppich ist nur darauf zurückzuführen, daß diese Teppiche besonders viel nach Polen und von dort in den letzten Jahrzehnten in den europäischen Handel gelangt sind. Allerdings ist nicht zu leugnen, daß große Fliesendekorationen im Orient oft ähnliche Anordnung zeigen wie die Polenteppiche; es ist aber auch selbstverständlich, daß man nicht vollkommen Fremdartiges schaffen konnte. □

Am wichtigsten für die Wirkung der Innenräume waren die wirklichen GEWEBE, und da konnte Italien auch das beste bieten; erst in späterer Barockzeit lief Frankreich ihm in dieser Beziehung den Rang ab. Wir müssen bei der Betrachtung der Stoffe die eigentlichen Dekorationsstoffe, wie sie für Wandbespannung, Möbelüberzüge u. a. verwendet wurden, und die für Kleider bestimmten auseinanderhalten, da das Prinzip der Dekoration für beide naturgemäß verschieden war. Für manche Kleidungsstücke, besonders kirchlicher Natur, werden allerdings auch großzügige Muster verwendet und umgekehrt für Möbelbezüge u. a. manchmal auch solche mit kleinen Rapporten; immerhin wird die gesonderte Betrachtung von Vorteil sein. □

Für die GROSSGEMUSTERTEN STOFFE ist das Schema der symmetrischen Granatapfelstoffe noch immer das wichtigste. Während sich aber in der Renaissance die verschiedenen Teile der Ranken und Mittelstücke meist in einzelne Partien auflösen, schließen sie sich in der Barocke wieder einheitlicher zusammen. Die schon in der Renaissance begonnene Umgestaltung der Mittelstücke in Vasen oder Blumensträuße wird aber noch weiter fortgesetzt, obgleich es immer noch wirkliche Granatäpfel gibt (siehe Tafel: 'Barockstoff und Genueser Samt'); auch werden

häufig Figuren, Vögel, Springbrunnen und andere Formen in die Muster aufgenommen. Waren solche Motive schon weit früher einmal in den Stoffen zu finden, so werden sie jetzt natürlich ganz anders behandelt als etwa im dreizehnten oder vierzehnten Jahrhundert, wo alles viel zierlicher war; übrigens werden jetzt manche Einzelheiten, bei aller Kraft, in Form und Farbe auch sehr naturgetreu gebildet.

Die einzelnen Streifen des Stoffes mit den großartigen, ansteigenden, einander fliehenden und wieder zusammentretenden Linien, Ranken oder Zweigen und den in rauschender Fülle sich entfaltenden Mittelstücken werden an den Wänden so aufgespannt, daß man die Bahnen deutlich erkennt; das scharfe Trennen wie in der eigentlichen Renaissance, wo etwa immer ein blauer und ein gelber oder ein roter und ein gelber Streifen desselben Musters nebeneinander gesetzt werden, kommt in der Barockkunst jedoch kaum mehr vor. Wohl aber werden zwischen Bahnen von gleicher Farbenstellung, wie dies übrigens auch schon in der Renaissance der Fall war, trennende Borten (besonders Goldborten) angebracht. — Zur Wirkung der Stoffe trägt wesentlich die Verwendung reicher und verschiedenartiger GOLD- und SILBERFÄDEN bei; man bringt das Metall glatt oder genoppt (or frisé) an, besonders auch in Samten, hier aber natürlich nicht samtartig geschoren, da die Wirkung des Metalls dann verloren ginge. Der Metallfaden selbst ist entweder gezogen oder gesponnen, auch mit Seide zusammengedreht, so daß eine gewisse funkelnde Wirkung entsteht; viel gelangt auch Goldlahn (flacher, schmaler Metallstreifen) zur Anwendung und zwar manchmal auch ganz fein gewellt, um eine ununterbrochen wechselnde Wirkung des Glanzes herbeizuführen. — Schwere Samte mit verschiedenen Farben im Flore, der mit genoppten und glatten Teilen wechselt, sind sehr beliebt; im Handel werden sie gewöhnlich als GENUESER SAMTE (velours de Gênes, s. Tafel) bezeichnet. Eine besonders kunstvolle Art des Webens, bei der sich Musterungen in der Art erhabener Stickereien bilden, wird von Savary zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts als RECAMER und als eine italienische Erfindung bezeichnet; sie reicht übrigens wohl schon etwas weiter zurück und entspricht recht dem Streben der Barocke nach mächtiger Wirkung. Der große Verbrauch von Samten für Wandbespannungen, Möbel und Kleidung läßt übrigens auch die (heiß) gepreßten Samte besondere Bedeutung erlangen. □

Die KLEINER GEMUSTERTEN STOFFE setzen in der frühen Barockzeit noch die aufgelösten Muster der Renaissance fort; besonders sind S-förmige Gestaltungen, Tulpen und andere Blumen, kleine Tierfiguren (Löwen, Vögel) in versetzter Anordnung beliebt; auch gleichmäßig verteiltes Rankenwerk findet sich, besonders bei gepreßten Samten, nicht selten. Stoffe, in denen das Ornament nur durch regelmäßige Einschnitte mit der Schere gebildet wurde, waren für die plastisch empfindende Renaissance sehr bezeichnend, finden sich in der 'malerischen' Barockzeit aber nicht mehr. In der späteren Barockzeit werden übrigens größere Muster auch dort bevorzugt, wo man sie früher vermied. Die Stoffe feinster Art sind zu Beginn der Barocke jedenfalls noch ausschließlich in Italien HERGESTELLT worden; nur der Orient konnte in Wettbewerb treten. Doch sind dessen Erzeugnisse in dieser Zeit schon großenteils nicht nur in Werkstätten, die



ITALIENISCHE BAROCKKASEL IM K. K. ÖSTERR.
MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE, WIEN

sich in italienischem Besitz befanden, sondern sichtlich auch unter dem Einfluß italienischen Geschmackes ausgeführt worden. Und wenn Italien schon im vierzehnten Jahrhundert eine lebhafte Stoffausfuhr nach dem Orient unterhält, so ist das jetzt in viel höherem Maße der Fall; selbst noch im achtzehnten Jahrhundert, als der italienische Export nach den europäischen Ländern durch die französische Erzeugung und die anderer nördlicher Länder schon sehr zurückgedrängt war, führte Italien, vor allem Venedig, noch große Stoffmengen nach Konstantinopel und anderen Orten des Orients aus. Durch diese Handelsbeziehungen wirkt allerdings zum Teil der Orient auch wieder auf Italien zurück, wie man aus den sogenannten SCUTARIDECKEN erkennt, bei denen in vielen Fällen kaum zu entscheiden ist, ob sie europäisches (Genueser) oder kleinasiatisches Erzeugnis sind.

Die wichtigsten ORTE der italienischen Stofferzeugung in der Barockzeit sind Venedig, Genua, Florenz und Mailand. Die Blüte Luccas, das im Mittelalter lange die erste Stelle in der Textilindustrie einnahm, ist bereits vorüber; es erzeugt mehr leichtere Stoffe; seine Bedeutung ist großenteils an Florenz übergegangen. Mailand scheint besonders in der Herstellung unechter Goldsorten den Markt beherrscht zu haben. In der Herstellung des Seidenmateriales selbst übertraf Italien, von einigen Spezialitäten Ostasiens abgesehen, alle anderen seidenbautreibenden Länder, insbesondere auch Kleinasien; am besten war die Piemonteser Seide. Als die Webekunst in Frankreich schon sehr hoch entwickelt war, blieb man dort, sowohl für die einfachen, als für die besten Stoffsorten, noch immer auf die Einfuhr italienischen Materials angewiesen. In einem französischen 'Reglement' aus dem Jahre 1634 heißt es: 'Italien führt uns eine Unzahl verschiedener Art Seidenstoffe, wie Gold- und Silberstoff, florentinischen und römischen Serge und andere Waren zu...' Das war denn auch die Ursache, warum Frankreich später mit allen Mitteln der Gewalt, der List und ehrlichen Arbeit die italienische Weberei bekämpfte und sich in Besitz einer eigenen gleichwertigen, womöglich überlegenen, Industrie zu setzen suchte. Auf dem Gebiete der kleiner gemusterten Seidenstoffe, wie sie besonders für Kleider gebraucht wurden, war die Vorherrschaft Italiens schon in früherer Barockzeit nicht mehr so unbedingt, weil auch Lyon und Tours darin nicht mehr bedeutungslos waren und auch die Niederlande in Betracht kamen, diese übrigens besonders durch die Einfuhr aus Ostasien, worüber noch gesprochen werden soll. □

Es ist leicht zu begreifen, daß der Barockgeist der Entfaltung der STICKKUNST ganz besonders günstig war, konnte sie dem allgemeinen Streben nach freier großzügiger Form, nach wuchtiger Fülle und nach naturalistischer Durchführung von Einzelheiten doch vielfach besser entsprechen, als selbst die kunstvollste Weberei. Die großartigsten Leistungen bringt die Stickerei begreiflicherweise auch jetzt auf dem Gebiete der KIRCHLICHEN Arbeiten hervor; besonders Kaseln, die ja schon in der Renaissancezeit die alte faltenreiche Gestalt gegen die steifere geigenförmige vertauscht haben, und Antependien bieten der Stickkunst geeignete Flächen. Die im Mittelalter und noch in der Renaissance im allgemeinen vorherrschende Dekorationsart der Kirchengewänder, bei der die Stickerei nur in Streifen mit Tabernakeln oder Rankenwerk sowie einzelnen Figuren und Gruppen

auftritt; weicht nun öfter der früher selteneren Dekorationsart, bei der sich die gestickten Ornamente über die ganze Fläche nach einheitlichem Entwurfe ausbreiten; ein großartiges Beispiel dieser Art ist auf Seite 25 wiedergegeben. Man muß hier die große einheitliche Zeichnung, die Kraft der Voluten und daneben den weitgehenden Naturalismus der Figuren und Blumen bewundern, nicht weniger die Pracht der verschiedenen Goldtechniken und der bunten Seidenstickerei; das Ganze ist tatsächlich von überwältigender Macht der Erscheinung. In anderen Fällen, ganz besonders bei Antependien, treten die Ranken mit ungeheurer Wucht, beinahe wie aus Metall getrieben, hervor; aber auch mit solchen Formen vereinigt sich gern die eine oder die andere naturalistische Einzelform sowie bunte, natürliche Färbung mit dem Golde. Die Barocke will eben neben aller Gewalt der abstrakten Formen nicht gern auf die Anknüpfung an die greifbare Welt der Erscheinungen verzichten. Die Wucht der barocken Formen vergewaltigt manchmal allerdings auch das Material; der Stoff verliert seine Beweglichkeit, das Gewand seine Elastizität. Der Reiz der Bewegung, die der Träger dem Gewande verleiht und die etwa in der mittelalterlichen Glockenkasel so überzeugend hervortritt, geht bei diesen steifen Arbeiten verloren; es muß sich der Träger eben der Gesamtwirkung unterordnen, er darf nur die Rolle spielen, die ihm im Gesamtaufbau ein für alle mal zugewiesen ist. An sich trägt ein solches Stück zum Leben des Ganzen bei und auch der einzelne Dekor ist in sich belebt, aber es ist ein Teil des Gesamtlebens, kein individuelles. □

Gegen die kirchliche tritt die WELTLICHE STICKEREI in Italien wohl zurück, doch sind Wandbespannungen in Aufnäharbeit (Applikation) in Art der großen Rankenstoffe noch mehrfach erhalten und auch entsprechende Möbelüberzüge. Schon in der Renaissance verband sich die Aufnäharbeit mit freier Nadelarbeit, entweder so, daß in letzterer die Schattierungen der aufgenähten Teile oder die kleineren Blätter, Blüten und Ausläufer der großen Formen ausgeführt wurden; in der Barockzeit nimmt diese Verbindung der Aufnäharbeit mit freier Nadelarbeit jedenfalls zu. Bedeutender wird auch die eigentliche Nadelmalerei; wir finden Bilder von Heiligen u. a. in den verschiedensten Techniken nebeneinander in vollkommen naturalistisch-bildmäßiger Ausführung und von ganz plastischen, in Gold gestickten, Rahmen umgeben. □

Die in gewissem Sinne unnaturalistische aber auch wieder naturalistische Art, die darin besteht, in den gestickten Bildern die Stellen stärksten Lichtes mit Gold oder Silber zu HÖHEN, ähnlich wie es schon in den Gobelins und Stickereien der Renaissance der Fall war, findet sich auch noch in der Barocke, zum Beispiel in der eben besprochenen (hier abgebildeten) Kasel. Die im späten Mittelalter und der Renaissance so wichtige BURGUNDISCHE oder LASURTECHNIK, bei der gleichlaufend gelegte Goldfäden querüber mehr oder weniger dicht mit farbiger Seide bedeckt werden, entspricht der neuen Zeit weniger. Wie alte Quellen direkt hervorheben, ist diese Technik der späteren, auf große Wirkungen hinarbeitenden Zeit zu mühsam; der Reiz solcher trotz Goldglanzes zart wirkenden Arbeiten wäre in den rauschenden Klängen der Umgebung auch nur verloren gegangen. Eine Abart der Technik mit weit auseinanderliegenden Goldfäden findet sich aber noch im acht-

zehnten Jahrhundert. — Eine merkwürdige Technik, die außerhalb Italiens kaum geübt wurde, besteht darin, daß farbige Seidenfäden in einer Art LEGETECHNIK die Darstellung bilden, aber nicht etwa mit Überfangstichen festgehalten sondern in eine Wachsschicht auf einer Holzunterlage festgedrückt werden. Es sind mehrere solcher Arbeiten aus der Spätrenaissance und beginnenden Barocke in Oberitalien und Dalmatien erhalten und können, wenn sie auch nicht zahlreich und mehr volkstümlicher Art sind, in gewissem Sinne als bemerkenswerte Vertreter einer nach rascher Wirkung strebenden Zeit angesehen werden. — Rotstickereien auf Leinen, die für die Renaissance so sehr bezeichnend sind, erhalten sich volkstümlich, etwa in den Abruzzen, noch bis in das achtzehnte Jahrhundert, gehören aber kaum mehr der großen Kunstentwicklung an. — In den WEISSSTICKEREIEN, besonders Netzarbeiten, die für Alben und Kirchenwäsche, für Bett-, Tisch- und Leibwäsche viel gebraucht werden, macht sich der neue Geschmack hauptsächlich durch die Wahl größerer Rankenmotive geltend. Sehr wichtig und umfangreich sind aber die Änderungen auf dem verwandten Gebiete der Spitze. □

Ehe jedoch auf diese hier näher eingegangen werden kann, möge noch kurz auf die vielfach den Stoffen und Stickereien verwandten LEDERARBEITEN hingewiesen werden. Durch gepreßtes, bemaltes und vergoldetes Leder ist schon seit der Renaissance Spanien, das bereits in maurischer Zeit in der Ledererzeugung hervorragt, von besonderer Wichtigkeit. Im siebzehnten Jahrhundert erlangen nun auch Holland und Flandern auf diesem Gebiete große Bedeutung; aber auch in Italien scheint die Erzeugung solcher Arbeiten bereits sehr umfangreich gewesen zu sein. Misson berichtet in seinem Werke Nouveau Voyage d'Italie (1691 — 1698), daß er in Venedig in allen Häusern der Vornehmen und Reichen Bespannungen von vergoldetem Leder gefunden habe. Auch im Inventar des Palastes auf dem Monte Cavallo in Rom werden 1622 reiche Lederverkleidungen erwähnt. Das venezianische Leder soll im Gegensatz zu den flandrischen und spanischen Sorten kein Relief, sondern nur Bemalung und Vergoldung erhalten haben. Es sei hier bemerkt, daß die Bemalung des Leders mit Ölfarben erfolgte und daß auch für das aufzubringende Gold und Silber ein öliges Bindemittel gewählt wurde; die Pressung erfolgte mit Holzplatten, zum Teil mit eisernen Stempeln. Diese fanden auch bei sonst flachen Formen besonders in den Gründen Anwendung. — Eine Eigentümlichkeit der Barockzeit sind die Kaseln, Stolen, Manipeln, Antependien u. a. aus gepreßtem, gefärbten und vergoldeten Leder. Wenn man sie wohl auch hauptsächlich zu Prozessionen im Freien verwendete, so würde sie eine Zeit, die nicht auch sonst schon des freien Falles ähnlicher Gewand- und Behangstücke entwöhnt war, wohl kaum zugelassen haben. Später wurde ihre Verwendung übrigens nicht mehr gestattet. □

Da die Entwicklung der SPITZE in den vorhergehenden Kapiteln nur sehr kurz berührt werden konnte, und die Spitze im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert zu den wichtigsten Schöpfungen des Kunstgewerbes überhaupt gehört, wird es nötig sein, hier etwas eingehender über sie zu handeln und bei dieser Betrachtung etwas weiter zurückzugreifen. □



OBEN: SMYRNASPITZE [LINKS] · NÄHSPITZE, ITALIENISCH, 1600 [RECHTS]
UNTEN: KLÖPPELSPITZE, ITALIENISCH, 16. BIS 17. JAHRHUNDERT

Der Boden, dem die Spitze entstammt, ist die LEINENWÄSCHE. Um das Ausfransen der Leinengewebe zu verhindern, ist es, da die Sahlkanten von selbst halten, vor allem nötig, die Schmalseiten von Handtüchern und anderen Stücken zu sichern; es kann dies durch Vernähen oder durch Verknüpfen der freihängenden (auch durch Ausziehen einiger Schußfäden freigelegten) Kettfäden erfolgen. Ist ein Leinenstück vollständig aus einem größeren Stücke herausgeschnitten, so daß sich ursprüngliche Kanten nicht mehr finden, so müssen natürlich alle Seiten gefestigt werden. Zu dieser technischen Nötigung des Verfestigens tritt dann noch das ästhetische Bedürfnis, den festen Leinenkörper nach außen frei enden zu lassen. Dieses ästhetische Bedürfnis macht sich aber auch dort geltend, wo das praktische fehlt. Statt einfache Befestigungsstiche anzuwenden, formt man mit der Nadel freie Stäbchen und Bogen oder bildet statt einfacher Knotungen der freien Fäden reichere Fransenknüpfung. Als Vorbereitung zu diesen freien Enden oder an Stelle von Nähten zusammengesetzter Stücke (etwa Alben oder Kissen) fertigt man durchbrochene Säume (à-jour Säume). So bilden sich einerseits, an den äußeren Rändern, die eigentlichen SPITZEN, andererseits, an den Innenseiten der Ränder oder an den Innennähten, die EINSÄTZE. □

Da im Mittelalter der ORIENT den europäischen Ländern lange Zeit in fast allen Dingen kunstvollerer Lebensführung und gerade auch in den Textilkünsten voran war, kann es uns nicht wundern, wenn er auch in der kunstvolleren Leinenarbeit vorangegangen ist, um so mehr als der Gebrauch der Leinenwäsche im Orient überhaupt älter ist als im Abendlande. Es mögen dazu auch die eigentümlichen wirtschaftlichen Verhältnisse des Orients mit beigetragen haben, die der HÄUSLICHEN ARBEIT besonders günstig waren. Auf orientalischen Ursprung ähnlicher Arbeiten deutet auch der aus dem Arabischen stammende Name MACRAMÉ; er wird heute noch einer bestimmten Art der Fransenarbeit beigelegt, bei der ein Verknoten und kein Verflechten der Fäden (wie bei der Klöppelarbeit) stattfindet. Jedenfalls deuten alle Anzeichen darauf hin, daß Syrien — 'mostra suriana' sind schon in einem alten italienischen Musterbuch erwähnt — und die griechischen Inseln früher reicher durchbrochene Arbeiten hergestellt haben als die italienischen und sonst europäischen Gebiete. Vom eigentlichen Orient verbreiteten sich solche Arbeiten über die Balkanhalbinsel und erlangten hier etwa als Ragusaner Spitzen, über die noch zu sprechen sein wird, größere Bedeutung; vielleicht hängen auch die entsprechenden Arbeiten Siziliens, einiger Gegenden Süditaliens und Spaniens noch unmittelbar mit dem Orient zusammen; es würde sich so erklären, daß schon in frühen Musterbüchern ein 'ponto Gaetano' und 'merli a redisello alla Spagnola' (bei Giacomo Franco) als eigene Arten angeführt werden.

Es scheint, daß die ersten Anregungen, die VENEDIG in dieser Hinsicht empfing, über die griechischen Inseln und vielleicht auch über Dalmatien gekommen sind; es entspräche dies nur dem allgemeinen Gange der venezianischen Entwicklung. Eine Abbildung in dem (1589 zu Venedig erschienenen) Trachtenwerke des Cesare Vecellio zeigt uns eine Dame bei der Morgentoilette, angetan mit einem hemdartigen Morgengewande, das am weitausgeschnittenen Halse mit großen, aber anscheinend einfachen bogenförmigen Spitzen und der Länge nach mit verschiede-

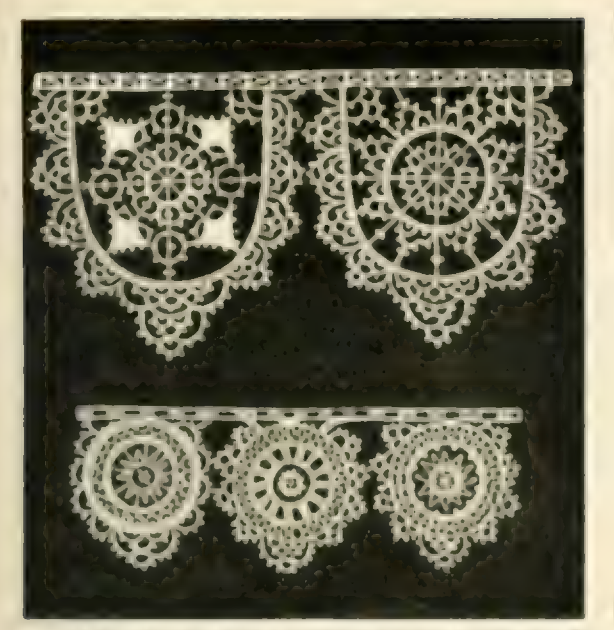
nen Durchbruchsäumen versehen ist. Das Gewandstück wird im Text als schiavonesco bezeichnet, was nach dem damaligen Sprachgebrauche ebensowohl slawonisch als dalmatinisch bezeichnet werden kann, ja sogar wahrscheinlicher letzteres. Ist also die Anregung zur venezianischen Spitzenerzeugung anscheinend auch aus dem Osten gekommen, so kann man doch kaum ein anderes Gebiet des Kunstgewerbes mit gleichem Rechte als kennzeichnend für die Renaissance ansehen. Die Spitze ist vielleicht das echteste Kind der Renaissance! □

Der PLASTISCHE ZUG, der der Renaissance innewohnt, tritt kaum in einer anderen Schöpfung des Kunstgewerbes so klar hervor wie hier; denn hier handelt es sich tatsächlich um Form und Nichtform, um den Gegensatz von Materie und Leere; die Spitze ist eine der reinsten plastischen Schöpfungen des Kunstgewerbes. Doch ist sie dies erst allmählich geworden; sie ringt sich erst nach und nach von der Fläche und der Farbe los. Es gibt wohl auch schon im Orient rein weiße Durchbrucharbeiten; aber man könnte sagen — mehr zufällig. Die Randauflösungen richten sich eben nach den Farben im Stoffe selbst; da dieser nun meist bunt bestickt ist, werden die Durchbrüche und Zackenauflösungen somit meist bunt sein, nur wenn die Innenstickerei weiß ist, sind es auch die Durchbrüche und freieren Endigungen. Auch ein Teil der ältesten europäischen Einsätze und Spitzen ist noch bunt gearbeitet, und zwar in den waschbaren Farben rot, blau und braun; sie entsprechen dann eben auch gleichfarbigen Innenstickereien. In Einzelheiten hat sich die Farbe noch um 1600 in sonst ganz weißen und in der Form sehr vorgeschrittenen Spitzen erhalten, wobei etwa Löwen mit schwarzen Augen (aus Glasperlen) oder Gondolieri mit roten und blauen Gürteln dargestellt werden. Die VOLKSKUNST hat die Entwicklung zur rein plastischen, bloß weißen, Spitze überhaupt nur teilweise durchgemacht oder hat Formen, die sie der höher entwickelten Spitze entlehnt hat, nicht nur vereinfacht, sondern in der allgemeinen Farbenfreude wieder ins FARBIGE zurückversetzt. Dies ist besonders in Spanien und bei den slawischen Völkern erfolgt, zum Teil aber auch in den italienischen und deutschen Gebirgsgegenden und anderwärts. □

Im Orient haben sich die Durchbrüche übrigens nicht ausschließlich nur im Zusammenhang mit der Leinenstickerei entwickelt, sondern auch mit der Seidenstickerei, da diese eben im Orient, besonders auf den griechischen Inseln und in Kleinasien (auch in Dalmatien), sogar in der Volkskunst einen bedeutenden Raum einnimmt. Es entwickeln sich so auch weiße und bunte SEIDENZACKEN, die später, als die ganze orientalische Kunst naturalistisch wird, die Form weißer oder bunter Blümchen annehmen. Derartige Arbeiten sind schon aus dem Ende des achtzehnten und dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erhalten, und kommen heute noch unter den (sonst mehr geometrischen) griechischen und als SMYRNASPITZEN in den Handel (s. die Tafel). In Europa ist die wirkliche Seidenspitze bis auf die später zu besprechenden Blonden wohl immer eine Seltenheit gewesen; ganz vereinzelt finden sich aber selbst ausgesprochene Barockspitzen in Seide ausgeführt. In den spitzenähnlichen Besätzen der Oberkleider, die aber doch eine Sache für sich bilden und zumeist der ausgesprochenen Posamenterie angehören, ist Seide und Metallfaden begreiflicherweise sehr wichtig. □

Im ganzen kann man jedenfalls sagen, daß der LEINENFADEN das eigentliche Material der wirklichen Spitze ist. Es wird dies sogar schon in einer der ältesten, zugleich einer der wichtigsten, schriftlichen Quellen über die Spitze hervorgehoben, in dem 1561 oder 1562 bei Froschower in Zürich erschienenen 'New Modelbuch'. Es heißt da: 'Do man nochmals die Krage vnd anders mit gold vnd syde durchzoch (hat man grossen Kosten haben müssen mit seipffen wäschen) dess selbigen ist man jetz überhebt (dan diss alles diewyl es uhs fläehsinen faden gemachet ist) die lougweschen (laugenwäsche) wol erlyden mag.' Die Spitze hängt eben von Anfang an mit der WÄSCHE im buchstäblichen Sinne zusammen und entwickelt sich an dieser. In der Leibwäsche tritt sie zunächst nur an den Enden, also am Halse und an den Ärmeln hervor, bei Alben auch am unteren Ende, bei den Herrenkleidern der späteren Barockzeit dann an den Knien, wo die Strümpfe oder Beinkleider enden. Doch verläßt die Spitze hier vielleicht schon ihren ursprünglichen Boden und wird zur freien Dekoration. In der eigentlichen Renaissance ist die Verwendung von Spitzen an den Achseln der (in venezianischer Art gehaltenen) Damenkleider auffallig, erklärt sich aber dadurch, daß der Oberärmel ein eigenes vom Leib des Gewandes getrenntes Stück bildete und hier immer Puffen oder Enden kurzer Hemdärmel üblich waren. — An den Morgenkleidern, an der Kirchen-, Bett- und Tischwäsche können sich besonders auch die Einsätze, die den Spitzen von Anfang an so nahestehen, reicher entwickeln. □

Die frühen Renaissancespitzen, die übrigens nicht vor dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nachzuweisen sind, zeigen durchaus GEOMETRISCHE Formen; diese gehen jedenfalls schon auf die orientalischen Vorbilder zurück und hängen auch mit der technischen Entwicklung der Durchbrüche aufs engste zusammen. Beim Ausziehen oder Ausschneiden von Leinenfäden werden sich quadratische Formen naturgemäß ergeben und ebenso liegen beim nachträglichen Vernähen der ausgenommenen Stellen Diagonallinien sehr nahe. Auf Grund der Quadrate, einfachen und gekreuzten Diagonalen entwickelt sich dann das weitere Ornament, in dem bogen- und linsenförmige Gestalten sowie kleine Zäpfchen besondere Bedeutung erlangen; diese entwickeln sich ebenso an den äußeren Säumen. Bei reicherer Gestaltung und größerer Breite ergeben sich durch strahlenförmig zusammengeführte Diagonalen oder Unterteilungen und durch Zusammensetzen verschiedener Bogenteile die sogenannten RETICELLA-MUSTER (Abb. 13). Der Name hängt offenbar mit rete, reticella, kleines Netz, zusammen, also mit NETZARBEIT, in der sich ähnliche Formen früh entwickelt haben; später dachte man aber wohl mehr an die spinnenwebartige Erscheinung der Form. Wenn die geometrischen Spitzen heute bisweilen als GOTISCHE bezeichnet werden, so ist dies eine durchaus irreführende Benennung; denn in der Zeit des gotischen Stiles gab es überhaupt keine Spitzen; wenigstens in Italien war die Gotik, als die Spitze entstand, schon lange vorüber. Besonders beliebt sind in den frühen Renaissancespitzen (bis etwa 1600 und noch etwas darüber) Entwicklungen aus Diagonalen, bei denen diese in den aufeinanderfolgenden Quadraten (oder Rechtecken) ihre Richtung wechseln, so daß sich im ganzen eine fortlaufende zackig gebrochene Hauptlinie ergibt; fortlaufende wellige Ranken treten



□ Abb. 33. Reticella nach Cesare Vecellio □



□ Abb. 34. Slovakische Spitze, Museum Wien □

erst gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts mehr hervor. Sehr wichtig sind, ebenso wie in den Stoffen und Stickereien, die S-förmigen Linien, die man auch als Zusammensetzung zweier einander entgegengesetzter Halbkreise auffassen kann [vgl. Seite 29, rechts oben]. □

In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zeigen sich in den Spitzen auch mehrfach BLATT- und RANKENMOTIVE; merkwürdig, jedoch dem Renaissancegeiste durchaus entsprechend, ist das häufige Vorkommen von mancherlei tierischen und menschlichen GESTALTEN, die in der Barocke dann aber fast ganz verschwinden und erst in den Spätbarock- und Rokokospitzen in anderer Form wieder mehr hervortreten. □

Die eigentlichen Renaissancespitzen können wir außer durch die erhaltenen Stücke und einige [doch nicht allzuhäufige] Darstellungen auf Bildern vor allem aus den zahlreichen alten MUSTERBÜCHERN für weibliche Handarbeit kennen lernen. Die ältesten uns heute bekannten Musterbücher behandeln übrigens Stickereien, besonders solche nach gezähltem Faden, und sind in Deutschland erschienen, es mag diese Tatsache durch die frühe Entwicklung der deutschen Buchdruckerkunst und des deutschen Verlages zu erklären sein. Doch enthalten schon diese frühesten Werke Zeichnungen nach offenbar italienischen Vorbildern. Besonders hervorgehoben seien hier wegen ihrer Bedeutung für die Spitze etwa die Werke von Valvassore, Pagan, Calepino, Vinciolo, Crivellari, Franco, Catanea Parasole, Folli, Cesare Vecellio; zu den bemerkenswerten gehört auch 'Le Pompe' [Venedig 1562]. Über die verschiedenen Namen der Spitzen in den alten Musterbüchern kann hier nicht näher gesprochen werden; auf einige wurde übrigens bereits hingewiesen. Erwähnt sei nur, daß schon in den alten Quellen die Ausdrücke für die verschiedenen Durchbrucharbeiten [punto tagliato und punto tirato sowie disfilato] nicht klar auseinandergehalten werden; punto in aere bezeichnet die reicheren frei gearbeiteten Muster; punto a fogliami ist ein Muster mit Blattornament; punto di stuora bezieht sich wohl auf Arbeiten an Fenstervorhängen.

also anscheinend auf eine Art der Netzarbeit (vom italienischen stoia oder stora, bei Perrault store genannt, was uns heute als englisch gilt). □

Mit dem Ende der Renaissance treten auch die Spitzenbücher zurück. Sie waren so lange wichtig, als die Muster klein und nach gezähltem Faden auszuführen waren; später, als die Zeichnung großzügig und vielgestaltig wurde, konnten gedruckte Vorlagebücher nur schwer mehr ihren Zweck erfüllen. Auch dienten solche Werke wohl hauptsächlich dem Hausfleiß, während die hoch entwickelte Barockspitze gewiß weit seltener als wirkliche Hausarbeit und jedenfalls nicht in so vielen Wiederholungen ausgeführt wurde. Doch sind uns Stiche erhalten, die noch in der Barockzeit vornehme Damen mit Spitzenarbeit beschäftigt zeigen. — Man gebrauchte beim Nähen der Barockspitzen anscheinend MODELDRUCKE auf Leinen oder Pergament als unmittelbar zu verwendende Unterlagen; es sind einige derartige Drucke erhalten, die kaum anderen Zweck haben konnten. Für einfachere, öfter auszuführende, Barockspitzen erscheinen (wenigstens im süddeutschen Verlage) noch um 1700 Vorlageblätter in Kupferstich. □

Doch kehren wir zur früheren Zeit der Spitze und ihrer technischen Durchführung zurück. Wir müssen als die beiden Hauptarten die Näh- (Nadel-) und die Klöppelspitze unterscheiden. Die NÄHSPITZE hat sich vor allem an den Durchbrüchen und an den Festigungssäumen entwickelt. Zu ihrem Wesen gehört es, daß sie sich reihenweise durch Umschlingung eines (durch die Leinwand gegebenen oder frei gespannten) Fadens entwickelt; es wird sich immer eine Schlingenreihe an die andere legen. Dies ist das Hauptkennzeichen, wenn man die Technik feststellen will. Die KLÖPPELSPITZE dagegen arbeitet mit ursprünglich gleichlaufenden Fäden, die durcheinander gekreuzt werden. Damit die Kreuzungen sich nicht lösen, werden meist je zwei Fäden vor und hinter der Kreuzung umeinander gedreht; man arbeitet darum fast immer mit Fadenpaaren. Manchmal werden die Fäden auch nach Art der Leinenbindung durcheinander geschlungen und stellen an einigen Stellen tatsächlich ein kleines Gewebe dar (Leinenschlag). Das Kreuzen und das Umeinanderschlagen der Fäden sind wieder Zeichen der Klöppelarbeit. Der Name ist einem äußeren Hilfsmittel entlehnt; nämlich den mit einer Schutzhülse versehenen Spulen, um die man die Fäden während der Arbeit wickelt, um sie vor dem Verwirren und Verschmutzen zu sichern. In früher Zeit verwendete man auch kleine Knöchelchen, woher der in älteren italienischen Quellen vorkommende Ausdruck 'ad ossi' stammt. Die Klöppelspitzen werden auf walzenförmigen oder flacheren Kissen gearbeitet, wobei gewisse Punkte des Musters durch Stecknadeln gesichert werden können. — Von der Macraméarbeit war schon die Rede; Applikationsspitzen kommen in früher Zeit noch nicht vor, höchstens aus Leinwand ausgeschnittene Nähspitzennachahmungen. □

Bei den Näharbeiten wird die Dicke der fertigen Arbeit immer die dreifache FADENSTÄRKE betragen, da ein Faden um einen anderen herumgeschlungen werden muß, bei der Klöppelspitze wird sich nur die doppelte Fadenstärke ergeben, da die Fäden nur gekreuzt oder umeinander geschlungen werden. Aus dem gleichen Material verfertigt, wird die Nähspitze somit um die Hälfte dicker sein als eine entsprechende Klöppelspitze. Wenn es sich also darum handelt, ein möglichst



□ Abb. 15. Spätrenaissancespitze [aus Leinwand geschnitten] im Österreichischen Museum, Wien □

dünnes und luftiges Erzeugnis herzustellen, wird die Klöppelspitze den Vorzug verdienen. Dagegen wird die Klöppelspitze weit zurückstehen, wo es sich um Schärfe und Klarheit der Formen handelt; denn man muß bei ihr immer Bedacht darauf nehmen, daß die Fäden untergebracht werden, wo man ihrer für das Muster auch gerade nicht bedarf, und darauf, daß man den Lauf der Fäden nicht zu oft unterbreche. Insbesondere geschlossene Kreisformen sind beim Klöppeln kaum auszuführen [s. Seite 29 unten]; daher ist die KLÖPPELSPITZE gerade für die RETICELLA nicht geeignet und wird überhaupt dem Streben der Renaissance nach Formenklarheit nicht ganz gerecht. Sie wird daher in dieser Zeit nicht als die führende Spitze, sondern gewissermaßen als der billigere Ersatz der genähten Arbeit, angesehen werden müssen. Die Abb. 14 zeigt deutlich, wie die Kreisformen sich infolge der Technik auflösen; so verlieren solche Formen, besonders in der VOLKSTÜMLICHEN KUNST, wo sie noch lange üblich bleiben und eigentlich nie ausgestorben sind, vielfach ihren ursprünglichen geometrischen Charakter und werden unter der Hand der Bäuerin oder des Bauernknaben [denn auch der männliche Klöppler spielt in der Volkskunst eine wichtige Rolle] in wellige und schließlich in baumförmige Gestalten umgewandelt, ja selbst in Tierformen [besonders in Doppeladler, die keineswegs auf Deutschland und Österreich beschränkt sind und in ihrer Symmetrie überhaupt nicht heraldisch, sondern ästhetisch aufgefaßt werden müssen]. Wenn zu solchen Umformungen, wie in zahlreichen slawischen und spanischen Arbeiten, noch bunte Fäden kommen, oder wenn die Spitzen sich, wie bei manchen slowakischen Erzeugnissen, ganz farbig ausgestalten, dann ist es tatsächlich oft schwer, den Ursprung der Motive wiederzuerkennen. Und doch liegt er in den geometrischen Formen der Reticella; es sei hier aber noch einmal darauf hingewiesen, daß in manche Gegend die Anregung unmittelbar aus dem Orient [oder der Balkanhalbinsel] gekommen sein mag. □

Wenn also die Klöppelspitze in bezug auf Formenschärfe nicht ganz den Anforderungen des Renaissancegeschmackes zu entsprechen vermag, so werden doch schon früh auch reticellaartige Muster geklöppelt; insbesondere sind die Zackenbesätze an sonst genähten Durchbrucharbeiten schon früh und häufig in Klöppeltechnik ausgeführt; es ist eben die viel rascher fördernde Technik. □

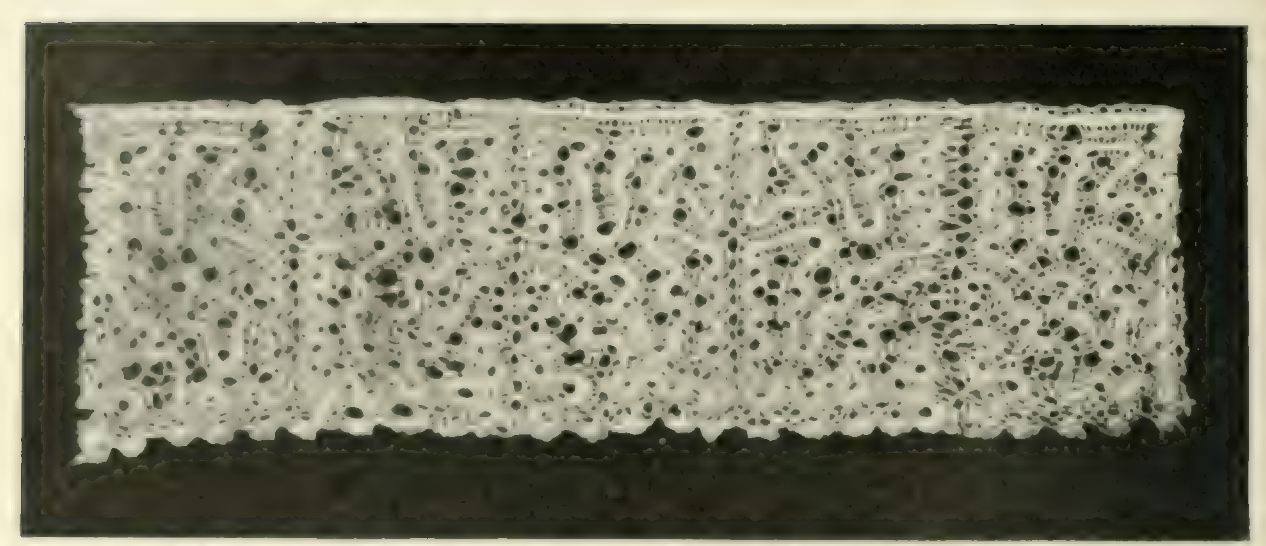


Abb. [illegible]. Vlämische Barockspitze im Österreichischen Museum zu Wien

Es ist auch darüber viel gestritten worden, ob die KLÖPPELSPITZE in Italien oder in den Niederlanden ERFUNDEN worden ist. Jedenfalls darf man wohl sagen, daß die Klöppelspitze nicht dem Orient entstammt; dort ist bis heute nur die Nähspitze volkstümlich; man wird auch sagen dürfen, daß die Frage in gewissem Sinne müßig ist, da die Klöppeltechnik offenbar älter ist als die Spitze in unserem Sinne überhaupt und da sie schon vor Ausbildung der Spitze zur Herstellung von POSAMENTERIEN angewendet wurde. Es ist also gar nicht ausgeschlossen, ja aus anderen Gründen, die hier nicht auseinandergesetzt werden können, nicht einmal unwahrscheinlich, daß in den Niederlanden schon früher Posamenterien geklöppelt wurden, ehe Italien überhaupt Spitzen erzeugte. Jedenfalls sind bereits von der späteren Renaissance an die Niederlande ein Hauptsitz der Klöppelindustrie — und schon in früheren Spitzenbüchern ist der 'ponto fiamengo' erwähnt; aber wir haben dennoch Grund, die Umwandlung der niederländischen Klöppelarbeiten in wirkliche Spitzen in unserem Sinne erst als Wirkung italienischen Einflusses anzusehen. Wir kennen weder aus Bildern noch aus sonstigen Quellen niederländische wirkliche Spitzenarbeiten, die als älter anzusehen wären, als die italienischen.

Für ein gewisses Gebiet wenigstens kann uns die Vorrede des früher erwähnten Züricher Spitzenbuches [von Froschower] einen Fingerzeig dafür geben, welchen Weg die Spitze in ihrer Verbreitung nahm. Es heißt da: 'Die Kunst der Dentelschnüren / so jetz by fünff vn zwentzig jaren lang in vnseren landen vfcommen vnd brüchig [gebräuchlich] worden sind. Dann die selbigen im jar 1536 erstmals durch die Koufflüt vß Venedig vnd Italien ins Tütschland bracht worden'. Daß unter DENTELSCHNÜREN [vgl. 'dentelles'] in Klöppelarbeit ausgeführte Einsätze und Spitzen verstanden werden müssen [die übrigens alle noch sehr schmal sind], geht aus dem weiteren Texte und den Abbildungen, bei denen auch immer die Zahl der nötigen Klöppel angeführt ist, klar hervor. Jedenfalls wurde in Italien allenthalben, besonders aber wohl in Genua, geklöppelt; Mailand war auch durch die geklöppelten Gold- und Silberspitzen bekannt, die aber mehr zu Oberkleid-, Kelchdeckeneinsätzen und ähnlichem dienten. In Venedig wurden



□ Abb. 17. Rosenspitze im Österreichischen Museum zu Wien. □

wohl beide Spitzenarten ausgeführt; in der Nähspitze hatte Venedig offenbar die Führung. Viel wurde anscheinend in den Klöstern dieser Stadt gearbeitet. □

Wenn bei den Spitzen während der eigentlichen Renaissancezeit die strengeren geometrischen Formen fast alleinherrschend sind, daneben allenfalls einige figurale und pflanzliche Motive, so treten gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts größere Ranken deutlicher hervor. Doch erhält sich die Reticella noch lange, worüber später zu reden sein wird. □

Außer der Vorliebe für größere Ranken erkennen wir in den Spätrenaissancespitzen vielfach das Streben, die reicheren symmetrischen Formen, die nun vielfach an Stelle der strengeren Durchbrüche treten, mit größeren Außenzacken einheitlicher zu verbinden [vgl. Abb. 15]. Die wirklichen BAROCKSPITZEN entwickeln sich aber dadurch, daß sich die Ranken — innerhalb der ursprünglichen Durchbrüche an den Rändern — möglichst ausdehnen, freier und zugleich reicher gestalten; die Zacken bleiben dabei zumeist auf einer früheren Stufe der Entwicklung stehen und zeigen oft ganz einfache Stäbchen- oder Bogenformen. Diese Entwicklung ist gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts schon ganz deutlich. Die geometrischen Hauptlinien, die Grundlage der früheren Spitze, verschwinden nun völlig, die großen Rankenformen sollen allein sprechen; da sie aber eine Verbindung erhalten müssen, um nicht auseinander zu fallen, werden sie durch STEGE [BRIDES] verbunden und diese, einer früheren, schon bei der Reticella beobachteten Gewohnheit entsprechend, nicht selten mit kleinen STÄBCHEN oder BOGEN [PICOTS] versehen. Ursprünglich haben die verbindenden Stege mit den, ihre Wirkung eigentlich nur zerstreuenden und aufhebenden, Picots aber keine größere ästhetische Bedeutung; doch werden wir sehen, daß sie im weiteren Verlaufe der Entwicklung eine solche erlangen. □

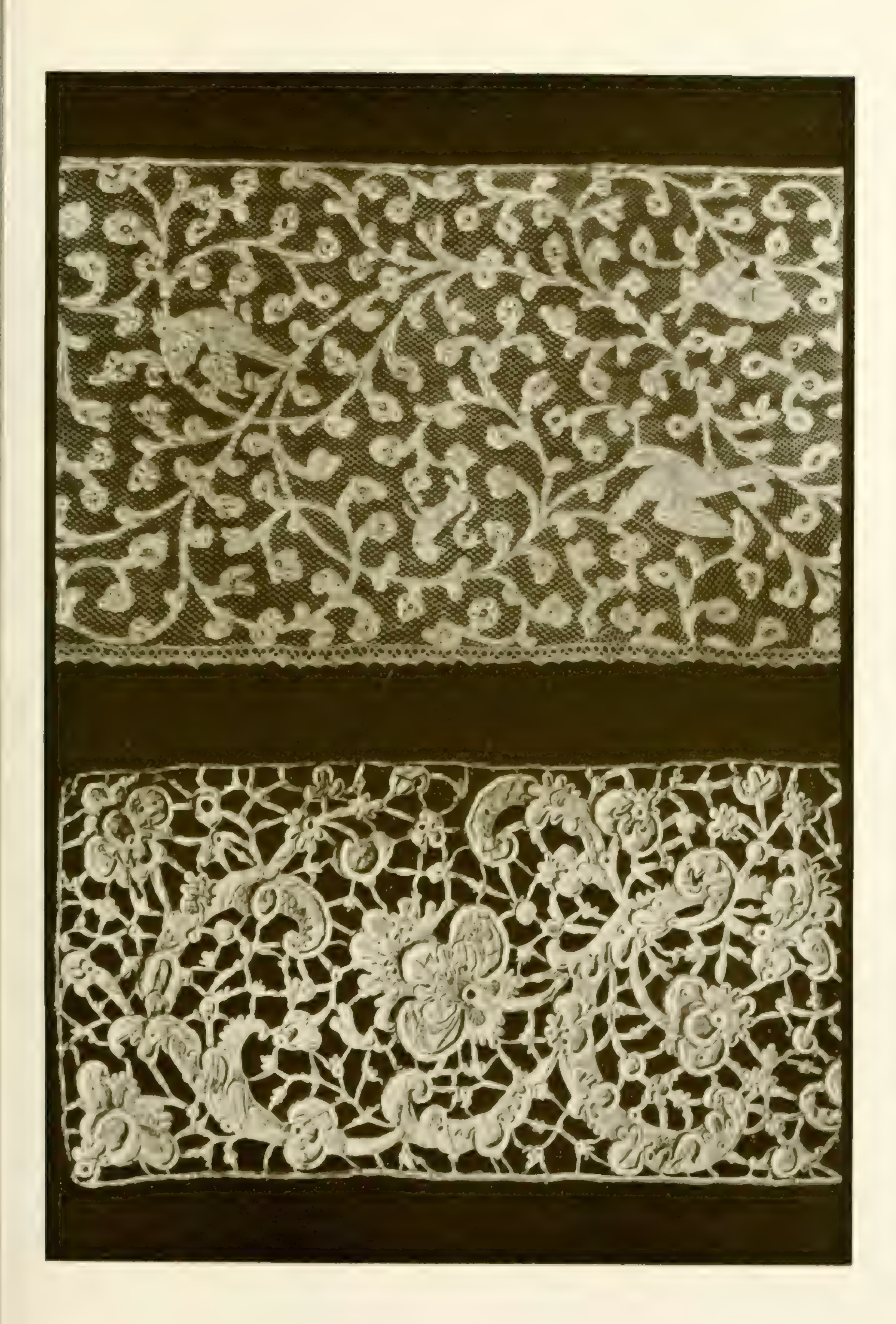
Die einzelnen Formen werden, wie dies später für die ähnlichen französischen Arbeiten urkundlich gesichert und an einzelnen erhaltenen Stücken noch deutlich zu erkennen ist, jedenfalls einzeln gearbeitet und dann erst zusammengesetzt. Die Hauptformen erhalten, dem barocken Streben nach kräftiger Wirkung gemäß, oft sehr starkes RELIEF, das durch Einlegen von Fäden erzeugt wird; Roßhaare

werden wohl nur in die kleinen pikotartigen Bogen eingelegt, um ihnen die nötige Steife zu verleihen. Echt barock ist es dann auch, daß die großen Rankenformen im Inneren durch verschiedene durchbruchartige geometrische Musterungen bereichert werden. Die kräftigsten solcher Arbeiten, die wir als VENEZIANER RELIEFSPITZEN zu bezeichnen pflegen, wie etwa die der Tafel, können jedenfalls mit den stärksten Barockarbeiten an Wirkung wetteifern. □

Es ist begreiflich, daß auch für die Barockspitze mit ihrem Streben nach Wucht und Relief eigentlich nur die Nähtechnik vollkommen geeignet ist. Doch gibt es zahllose großgemusterte Barockspitzen auch in Klöppelarbeit; ja selbst ein gewisses Relief wird dabei durch Einlegen stärkerer Fäden erstrebt. Es scheint dies besonders in Spanien versucht worden zu sein; doch kann das Relief nie so wie in der Nähtechnik erreicht werden. — Eine gewisse Verschwommenheit der Formen, die sich, wie gesagt, bei Klöppelarbeiten gewöhnlich einstellt, zeigt sich natürlich auch bei den geklöppelten Barockspitzen; insbesondere ist dies wieder bei den mehr oder minder volkstümlichen Arbeiten der Fall. Auch die Barockspitzen entarten zuletzt so, daß man aus den allgemein verschlungenen Linien den Ursprung nur schwer herauszufinden vermag; gesichert sind solche ENTARTETE FORMEN mindestens schon um 1700, aber sie sind wohl weit älter und haben sich in der Volkskunst, wo dann noch häufig die Farbe hinzutritt, bis heute erhalten [Abb. 16]. Wenn die Klöppeltechnik also schon das Relief und die klare Form der Barockspitze nicht ganz wiederzugeben vermag, so macht sich in ihr auch noch eine andere Eigentümlichkeit geltend, die anfangs wohl mehr geduldet oder selbst als Fehler empfunden wurde, später aber, bei geändertem Geschmack, sich als ein Vorzug herausstellte. Die Klöppeltechnik drängt nämlich durch ihr Streben, die Fäden in bestimmter Richtung vorwärts zu bringen und um einander zu schlingen, dazu, die verbindenden Stege zwischen den Hauptformen in eine gewisse regelmäßige NETZFORM zu bringen. So hat sich das regelmäßige Netz, das die großzügige Wirkung der Hauptform in gewissem Sinne entschieden beeinträchtigt, sicher früher bei der geklöppelten als bei der genähten Spitze ausgebildet. Wenn wir im späteren siebzehnten Jahrhundert mit der Weiterentwicklung des Barockgeschmackes in der Spitze auch bei der Nähspitze die Stege allmählich dichter und reicher werden sehen, so sind bei dieser wirklich regelmäßige Grundnetze doch erst um 1700 zustande gekommen, während wir für die Klöppelspitze hierfür einen früheren Zeitpunkt anzusetzen haben. Einen Haupttypus solcher Spitzen stellen die sogenannten MAILÄNDER SPITZEN dar, die starke Barockformen und ein dichtes Netz vereinen [s. die Tafel]. Da bei der Arbeit für die Hauptformen und für die Gründe großenteils eigene Fäden verwendet werden, laufen die des Grundes dann oft frei hinter den Formen durch: ein besonderes Kennzeichen dieser Art. Außer den großzügigen Barockspitzen — aber jedenfalls nach ihnen — bilden sich kleiner gemusterte aus, in denen die einzelnen Teile, wenn auch noch stärker hervortretend, infolge der Auflösung der Zeichnung doch einen weniger kräftigen Eindruck machen; es kommen dadurch die bindenden Stege, die außerdem noch möglichst bereichert werden, weit mehr zur Geltung als bei den größeren Mustern. Wegen der reich mit Picots besetzten kleinen



VENEZIANISCHE RELIEF-
SPITZE · MAILÄNDER SPITZE



Bogenformen, die sich an die verbindenden Stege ansetzen, wird diese Art als ROSALINSPITZE [POINT DE ROSE] bezeichnet [Abb. 17]. Die eigentliche Blüte dieser Gattung fällt übrigens erst in die Spätbarock-, ja selbst in die Rokokozeit. Doch werden solche weniger wuchtigen Formen schon im späteren siebzehnten Jahrhundert, insbesondere unter dem Einflusse des mehr auf Grazie gerichteten französischen Geschmackes, immer mehr beliebt und offenbar auch schon in Italien, zum Teile unter französischem Einflusse, erzeugt; es wird hierüber bei der Entwicklung der französischen Spitze noch mehr zu sprechen sein. Auf jeden Fall ist die Barockspitze aber im großen ganzen noch eine Schöpfung Italiens, insbesondere Venedigs, und nimmt auch eine außerordentlich wichtige Stellung sowohl im künstlerischen als im wirtschaftlichen Leben Italiens ein, so daß schon deshalb eine etwas ausführlichere Behandlung gerechtfertigt ist. Wie gewaltigen Umfang die Ausfuhr dieser Arbeiten hatte, wird sich bei der Besprechung der französischen Spitze zeigen. □

Die großgemusterten Barockspitzen sind, zum Beispiel als Männerkravatten, noch weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein üblich, während Damen nur mehr die späteren zarteren Formen tragen. Am längsten erhielten sich die kräftigen Formen bei den auf die Fernwirkung berechneten kirchlichen Arbeiten, so daß es üblich geworden ist, die einfacheren aber großzügigen Klöppelarbeiten dieser Art als KIRCHENSPITZEN zu bezeichnen. Auch der Ausdruck GUIPURE wird später auf die großzügigen Barockspitzen bezogen. Ursprünglich bezeichnet der Ausdruck Stickereien oder Posamenterien, die aus Gimpen [dünnen schlauchartigen Schnüren aus Metallfaden oder Seide] hergestellt sind; da man nun später die großzügigen Formen hauptsächlich von diesen Arbeiten her kannte, während die Musterungen der Spitzen zumeist zarter geworden waren, so übertrug man den Namen auf die genannte kräftigere Spitzenart. □

Kurz sei hier auch noch auf einige TECHNISCHE EIGENTÜMLICHKEITEN hingewiesen. Schon unter den großzügigeren Spätrenaissancespitzen finden wir Arbeiten, die [bei starker Umrandung der Hauptformen] aus der Leinwand ausgeschnitten erscheinen, so daß wir eigentlich eine Art Stickerei vor uns haben; auch sehen wir bei sonst genähter Arbeit die durchgehenden Hauptlinien größerer Musterungen bisweilen aus gewebten oder geklöppelten Bändern hergestellt. Später werden nun die ganzen Hauptformen aus LITZEN gebildet und die Teile dazwischen ausgenäht; wir haben darin die unmittelbaren Vorläufer des sogenannten 'point lace' zu sehen. — Ganz kurz mögen hier die QUASTEN der Schnüre erwähnt werden, die man in der Spätrenaissance- und früheren Barockzeit vorne an den Spitzenkragen anbrachte, um sie zusammenzuhalten. Sie haben oft sehr reiche Formen und sind entweder frei mit der Nadel oder auch über festere Unterlagen gearbeitet. — Über eine ganz besondere Art der Spitze, die schon der Renaissance angehört aber noch die Barocke hineinreicht, die sogenannte SPANISCHE SPITZE, soll später gesprochen werden, wenn von Spanien gehandelt wird; doch sei hier gleich bemerkt, daß diese Art keineswegs ausschließlich spanisch, ja kaum ursprünglich spanisch ist und daß sie auch in Italien Bedeutung und eine frühe Entwicklung hatte. □



Abb. 18. Chorgestühl aus der Kathedrale zu Cordoba von Pedro Cornejo [gestorben im Jahre 1758]

Jedenfalls zeigt sich auf wenigen Gebieten der gewaltige Einfluß der italienischen Barockkunst so klar, wie auf dem der Spitze; es ist aber, wie wir sehen werden, dann auch kaum anderswo der Übergang der Führung von Italien an Frankreich und die Umwandlung der Formen durch den nordischen Geist so deutlich zu erkennen wie gerade bei der Spitze. □

2. SPANIEN UND PORTUGAL □

Unter den Ländern, die sich im Laufe des 16. Jahrhunderts an die italienische Kunstbewegung anschlossen, nimmt SPANIEN eine besonders hervorragende Stellung ein. Das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert zeigt dieses Land trotz mancher bereits hervortretender Mängel doch auf der Höhe seiner Entwicklung und vielfach als Vormacht Europas; es ist nicht nur im Besitze reicher materieller Mittel, sondern zeitigt gerade im siebzehnten Jahrhundert, der eigentlichen Zeit der Barocke, Meisterwerke der Dichtung und Malerei, die zum Höchsten gehören, was Menschengeist auf diesen Gebieten überhaupt geschaffen hat. Das sechzehnte Jahrhundert ist dazu nur die Vorschule, die in bezug auf bildende Kunst in allen Hauptsachen italienisch ist; der niederländische Einfluß, der in der vorhergehenden Periode vorherrscht, ist kaum mehr von Bedeutung und Frankreich, in dieser Zeit infolge innerer Wirren geschwächt, für das Ausland kulturell kaum von Bedeutung. Neben den italienischen Einwirkungen sind allerdings auch noch Spuren maurischen Einflusses erhalten geblieben, wenn auch die direkte Mischung gotischer, maurischer und italienischer Formen, die wir als Plateresco-Stil bezeichnen, gerade durch die Barocke überwunden wurde. □

Es ist begreiflich, daß die Barockkunst mit ihrer inneren Glut insbesondere



Abb. 19. Portugiesische Stühle des siebzehnten Jahrhunderts aus dem K. K. Österreichischen Museum
□ für Kunst und Industrie zu Wien und aus privatem Besitz □

dem spanischen Geiste entsprach, ist doch auch der Hauptanstoß zur Gegenreformation, die ein so entscheidendes Moment in der Entwicklung der Barockkunst darstellt, von Spanien ausgegangen. Auch erkennen wir, wenn wir etwa Spanien und Holland vergleichen, wieder den scharfen Gegensatz, der das siebzehnte Jahrhundert erfüllte; der Widerstreit zwischen diesen beiden Staaten betraf nicht nur das politische sondern auch das künstlerische Gebiet. □

Im spanischen Volke, das ja aus sehr verschiedenen Rassen zusammengeflossen ist, und oft auch in der Seele des einzelnen Spaniers liegen zwei ganz verschiedene WELTAUFFASSUNGEN miteinander im Kampfe: Naturalismus, der oft zur hausbackenen Verständigkeit wird, und glühende Schwärmerei. Es sind die Geister Sancho Pansas und Don Quichotes. Die Schwärmerei des Spaniers schlägt aber leicht ins Formlose um, sie erhält etwas Übertriebenes und Krauses, das uns schon an der spanischen Spätgotik und dann besonders wieder an der spanischen Barockkunst auffällt. Es kommt so für unsere Empfindung in vieles ein orientalischer Zug, auch dort, wo nicht geradezu orientalische Einzelformen mitgewirkt haben. Leider ist die Geschichte der spanischen Kunst noch ein fast ganz verschlossenes Gebiet, besonders aber die Geschichte des spanischen Kunstgewerbes. Wir müssen uns daher hier mit einigen Andeutungen begnügen und wollen eigentlich nur auf jene Erscheinungen hinweisen, die für Spanien eigentümlich und zugleich für die übrige europäische Entwicklung von Einfluß waren. □

Da wurde schon auf die spanischen LEDERWAREN hingewiesen; ihre Bedeutung reicht, wie bereits früher angedeutet, sicher bereits in maurische Zeit zurück.

Wurden solche Arbeiten auch schon in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien in trefflicher Weise nachgeahmt, so führte Spanien doch noch im ganzen siebzehnten Jahrhundert kunstvolleres Leder dahin aus oder auch nach Frankreich, selbst gegen Ende des Jahrhunderts, als dort selbst bereits eine blühende Industrie dieser Art bestand. Spanische LEDERTAPETEN [GUADAMACILES] wurden besonders in Cordova, Barcelona, Valladolid und Sevilla hergestellt. Die spanischen Ledertapeten, besonders die aus Cordova, gelten als besonders stark im Relief; auch sind sie vergoldet und bemalt. Die Muster entsprechen den großen barocken und teilweise indischen [auch ostasiatischen] Stoffen. Vasen, Vögel, Amoretten in den Zweigen sind sehr beliebt; die Gründe sind meist grün, blau, weiß oder golden. Gepreßtes und vergoldetes Leder wurde vielfach auch als ÜBERZUG von Koffern, Kassetten und Kabinetten verwendet. Gerade an der Entwicklung der Kabinette hatte Spanien ja einen Hauptanteil; es erhielten sich hier auch die älteren einfachen Formen mit Lederüberzug besonders lange. □

Die spanischen ESCRITORIOS [KABINETTE, SEKRETÄRE] in Ebenholz und Marquetterie sind seit dem sechzehnten Jahrhundert ebenso berühmt wie die cabinets d'Allemagne, die sich allenthalben in französischen Inventaren finden. Besonders hervorgehoben werden die Arbeiten aus Salamanca, die nicht selten auch mit ausgezeichneten Bronzen verziert waren. Schon im sechzehnten Jahrhundert kam auch viel kostbares Holz aus Indien nach Sevilla und wurde hier zu schönen Kabinetten und Tischen verarbeitet. Als eine Spezialität Spaniens gelten die ESCARPARATES, eine Art kleiner Kabinette, die durch einen großen Spiegel geschlossen und gewöhnlich mit Schildpatt und Bronze geschmückt waren. Kennzeichnend für die Neigung spanischer Arbeiten zur Überladung ist eine andere Art der Kabinette, die sogenannten BARGUEÑOS, so genannt nach einem Orte Bargas in der Nähe von Toledo; sie sind überreich mit Bein- und Elfenbeinsäulen verziert, mit Perlmutter eingelegt und über und über mit Malerei und Vergoldung bedeckt. Diese spanischen Kabinette mußten hier erwähnt werden, weil sie, in ihrer Entstehung noch in die Renaissance zurückreichend, doch weit in die Barocke hinein hergestellt wurden. □

Spanische MÖBEL der früheren Barockzeit unterscheiden sich nicht wesentlich von den frühen Barockarbeiten Italiens oder denen der Niederlande, die wir noch kennen lernen werden. Spätere Arbeiten lassen den erwähnten phantastischen Zug und eine Fülle, wie etwa die neapolitaner Arbeiten, erkennen [Abb. 18].

Die GOLDSCHMIEDEARBEITEN Spaniens [und Mexikos] zeigen zum Teil noch im siebzehnten Jahrhundert den sogenannten Platerescostil. Einige Meister der Spätrenaissance, wie der berühmte JUAN DE ARPHE Y VILLAFAÑE, stehen unter italienischem, andere wieder unter deutschem, niederländischem und später französischem Einflusse [großenteils durch Ornamentstiche vermittelt]. In den ausgesprochenen Barockarbeiten, wie in der Schüssel [Abb. 20], zeigt sich eine eigentümlich krause Gedrängtheit und die Fülle der spanischen Arbeiten. □

Für feine FAYENCEN bestehen in Puente del Arzobispo 1645 acht Fabriken, deren Erzeugung auf 40000 Dukaten bewertet wird. Berühmter sind noch die [acht] Fayencefabriken von Talavera de la Reyna, mit einem jährlichen Erzeu-

gungswerte von 50000 Dukaten; allerdings stehen die Arbeiten, zum Teile blau bemalt in Art der chinesischen, zum Teile bunt in Nachahmung italienischer Majoliken nicht mehr auf der Höhe jener des sechzehnten Jahrhunderts. Späterer Zeit gehört die Fabrik von Alcora an, die noch gelegentlich erwähnt werden soll. □



Abb. 20. Spanische Silberschüssel. South Kensington Museum, London □

Die GOBELINS hießen im sechzehnten Jahrhundert in Aragon pannos de Ras, in Catalonien draps de Ras, wobei das Wort Ras wie das italienische arazzi, sicher von Arras abgeleitet ist, und lassen schon dadurch die große Bedeutung der niederländischen Gobelinindustrie für Spanien erkennen. Im Jahre 1578 ernennt Donna Ana, die vierte Gemahlin Philipps II., den PEDRO GUTIERREZ zu ihrem Tapissier; 1582 erhält dieser dann dieselbe Würde bei Philipp II. selbst. 1625 folgte ANTONIO CERON in der Fabrik, von der zwei Räume auf dem berühmten Bilde des Velasquez Las hilanderas dargestellt sein sollen. Die Werkstätte, 'Santa-Isabel' genannt, arbeitete bis nach 1707. Eine andere Fabrik, die zu Santa-Barbara bei Madrid, hat sich dauernd erhalten. Sie wurde 1720 (oder 1722) mit Unterstützung des Königs durch JACOB VANDERGOTEN aus Antwerpen gegründet, 1730 wurde sie nach Sevilla, wo damals der Hof seinen Sitz hatte, übertragen und 1733 wieder nach Madrid zurück verlegt. Ihre Tätigkeit liegt naturgemäß größtenteils schon außerhalb der Barockentwicklung; nebenbei bemerkt wurden in dieser Werkstätte auch noch 45 Gobelins nach GOYA ausgeführt. □

Die spanische WEBEREI hat in der Barockzeit keine besondere Bedeutung mehr, wenn die etwas phantastischen Formen mancher Spätrenaissance- und Barockstoffe auch auf die Annahme spanischer Herkunft hinleiten. Doch hat sich eine solche Annahme vielfach auch als Irrtum erwiesen, und es hat sich ergeben, daß manche der als spanisch geltenden Stoffe — ostasiatisch sind, worüber noch zu reden sein wird. Die Weberei litt unter dem allgemeinen Niedergange der spanischen Industrien, der eine Folge verfehlter Volkswirtschaft und der Vertreibung oder Auswanderung vieler der fleißigsten Elemente war. Dafür war Spanien, das an seinen Kolonien immer noch eine Quelle reichlichen Zuflusses von Edelmetallen besaß, im siebzehnten und noch im achtzehnten Jahrhundert ein Hauptabnehmer französischer, niederländischer, englischer, deutscher und anderer Waren. □

Die kostbaren spanischen APPLIKATIONSSTICKEREIEN, besonders aus Samt, entwickeln sich in der späteren Renaissance und verbleiben in der Barocke. Spanien eigentümlich sind Applikationen aus feinem weißen (grauen) Leder auf Atlas; wichtiger sind auch die spanischen PIQUESTICKEREIEN. Flächenhafte Stickereien werden in Spanien besonders gern als Möbelüberzüge verwendet. Früher wurde schon auf die spanischen SPITZEN hingewiesen, die z. B. im französischen

Kroninventar unter Ludwig XIV. als POINT D'ESPAGNE sehr häufig vorkommen. Bei dieser Spitzenart werden die inneren Fäden, über welchen mit Seide und zwar fast immer mit bunter Seide genäht wird, aus Gold oder Silber gebildet [Abb. 21]. Es wird dadurch eine ähnliche Wirkung in der Spitze wie bei der sogenannten Lasurtechnik in der Stickerei erzeugt; es schimmert nämlich die metallische Unterlage, die in den Verbindungen übrigens ganz frei liegt, hindurch und verleiht dem Ganzen, besonders bei Bewegung der Stücke, einen gewissen schimmernden Glanz. Die meisten erhaltenen spanischen Spitzen zeigen die Formen der Spätrenaissance, sind in ähnlicher Art aber offenbar noch weit in das siebzehnte Jahrhundert hinein gearbeitet worden. Es wurde schon oben [Seite 39] angedeutet, daß man in diesen Arbeiten kaum eine unmittelbar spanische Erfindung zu erblicken habe. So gibt es solche Erzeugnisse schon früh etwa auch in Süddeutschland; hierher sind sie wohl aus Italien gekommen. Es ist aber möglich, daß die reichste Ausgestaltung dieser Arbeiten in Spanien vor sich gegangen ist und jedenfalls scheinen sie sich dort länger als irgend anderswo erhalten zu haben. Es ist dies auch begreiflich, da sie dem in gewissem Sinne orientalisch-phantastischen Geiste des Spaniers besonders entsprachen, war Spanien doch auch vorher schon das Hauptland der goldschimmernden [lustrierten] Fayencen und ein Hauptgebiet der Lasurstickereien gewesen. Auch diese Stickereien haben sich übrigens hier, wenn auch in vereinfachter Form, länger erhalten als in anderen Ländern. □

Außer den hier beschriebenen echten gibt es auch schon in alter Zeit — und auch außerhalb Spaniens — die sogenannten UNECHTEN SPANISCHEN SPITZEN. Bei diesen sind die Hauptformen in bunter Seide auf Leinen gestickt und nur mit Gold umrandet sowie mit goldenen Verbindungen versehen; die unbestickte Leinwand des Grundes wird dann ausgeschnitten, so daß der Gesamteindruck der Stickerei ein spitzenartiger ist und der echten spanischen Spitze sehr ähnelt, nur fehlt der Reiz des durch das Ganze hindurchgehenden Lüsters. Die als spanische Spitzen bezeichneten Arbeiten kommen als BESÄTZE bunter Stickereien oder auch als ganze Decken [Kelchdecken, Tisch- und Bettdecken] vor. Von früheren Typen spanischer Leinenspitzen war schon oben [Seite 30] die Rede. Von spanischen RETICELLA-ARBEITEN und früheren Renaissancespitzen anderer Art besitzt das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien eine große alte Mustersammlung, die sich durch kapriziöse Formen von den italienischen Arbeiten unterscheidet. Später nehmen die spanischen Reticellaspitzen oft ganz spinnennetzähnliche Gestalt an und werden auch technisch anders gearbeitet, als an anderen Orten; es bilden sich die sogenannten SOLSPITZEN, die sich dann auch nach dem spanischen und portugiesischen Südamerika verbreiten und dort heute noch, zum Teil von Eingeborenen, aus Baumwolle, Leinen und Seide in verschiedenen Farben ausgeführt werden; zahlreiche die Kreise in Durchmesserrichtung durchlaufende Fäden bilden in der Mitte eine starke Verdickung, ein Kennzeichen dieser späteren Art [vgl. Abb. 22]. □

Daß in Spanien, der allgemeinen Vorliebe für die Farbe entsprechend, auch die Leinenspitzen [und ebenso die Seidenspitzen] in der Volkskunst farbig werden, ist bereits weiter oben erwähnt worden. Schwarze SEIDENSPITZEN reichen in



Abb. 17 Spanische Spitze im Österreichischen Museum zu Wien

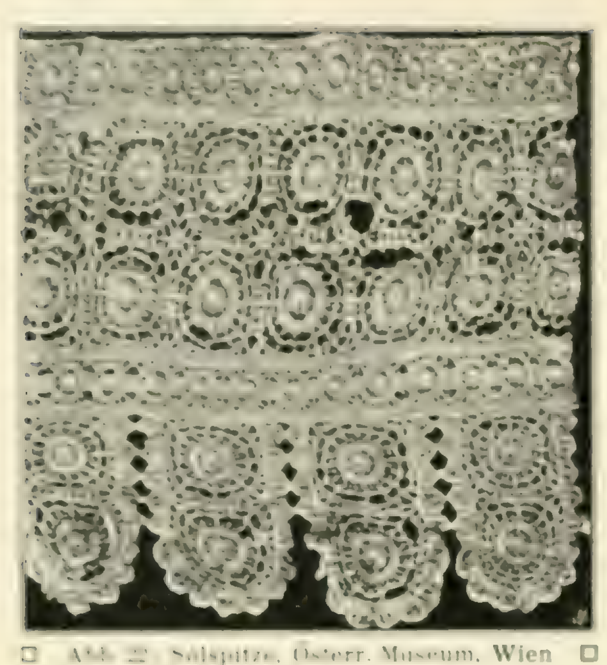
Spanien, wo schwarze Schleier schon seit Jahrhunderten als Schutz gegen die brennende Sonne getragen werden, jedenfalls weit zurück.

Auf die außerordentlich verwickelte Kunstentwicklung PORTUGALS, die unter allen möglichen — italienischen, spanischen, niederländischen, deutschen, später französischen, aber auch indischen — Einflüssen steht, kann bei dem beschränkten Raum hier nicht näher eingegangen werden.

Für die übrigen Länder haben von portugiesischen Arbeiten wohl nur die den spanischen ähnlichen kleineren KABINETTE sowie Tische, Sessel u. a. mit schweren schraubenförmig gedrehten Beinen oder Verbindungsteilen größere Bedeutung und finden sich heute in Sammlungen nicht selten. Die portugiesischen KUNSTLEDERSORTEN, die vor allem als Überzug von Toiletten, Koffer, Sitzen usw. Verwendung fanden (vgl. Abbildung 19), waren, wie es scheint, meist nur heiß gepreßt (gaufriert), allenfalls geschnitten, nicht bemalt; nur bisweilen sind gewisse Teile des Musters durch Gold hervorgehoben. Aus der Zeit der späten Barocke werden einige sehr kennzeichnende portugiesische Arbeiten noch hervorzuheben sein.

3. DIE NIEDERLANDE

Wie so vielfach auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, insbesondere des späteren, müssen wir auch hier wieder den Mangel an genügenden Vorarbeiten beklagen. Es soll auch nicht versucht werden, etwa ein vollständiges Bild des Kunstgewerbes in den Niederlanden zu geben; sondern es soll wieder nur auf das hingewiesen werden, was diesen Ländern besonders eigentümlich war und was zu-



☐ Abb. 22. Solspitze. Österr. Museum, Wien ☐

gleich für andere Gebiete Bedeutung hatte. Die Wichtigkeit des niederländischen Kunstgewerbes im allgemeinen geht aber schon daraus hervor, daß Heinrich IV. von Frankreich in seine Pariser Künstlerkolonie, von der später noch gesprochen werden soll, gerade niederländische Kräfte oder in den Niederlanden gebildete Franzosen als kunstgewerbliche Arbeiter berief. Es ist unverkennbar, daß die Niederlande schon in der späteren Renaissance großen Einfluß auf die kunstgewerblichen Erzeugnisse aller umliegenden Länder genommen haben; insbesondere gilt dies auch in bezug auf die Möbel mit ihren reichen Polsterungen und Stoffbezügen, die sich gerade in der ersten Zeit der Barockkunst geltend machen. ☐

Die Niederlande sind, wie bereits in der Einleitung dieses Abschnitts hervorgehoben wurde, im siebzehnten Jahrhundert deutlich in zwei Kulturgebiete geschieden, in Belgien oder, wie es gewöhnlich genannt wurde, Flandern und in Holland oder die Generalstaaten. Aber doch geht die kunstgewerbliche Entwicklung in der ersten Periode der Barocke, als noch die schweren Spätrenaissanceformen fortgeführt werden, nicht allzu sehr auseinander; in den verfeinerten Formen der selbständigeren Kunst, der Architektur, Skulptur und Malerei, werden die Unterschiede früher augenfällig. Kurz möge hier nur darauf hingewiesen werden, daß in BELGIEN die Kunstpflege hauptsächlich in den Händen der Fürsten, des Adels und der Kirche ruhte, in HOLLAND dagegen in denen der einzelnen Bürger, die sich allerdings zu einer Art Patriciat ausbildeten, sowie der bürgerlichen Gemeinwesen. In nichts zeigt sich naturgemäß der Unterschied so stark wie in den kirchlichen Arbeiten; auf der einen Seite Werke, die zu glühender Begeisterung hinreißen sollen, auf der anderen Seite solche von geradezu puritanischer Auffassung. ☐

Gerade in den belgischen KIRCHLICHEN ARBEITEN macht sich denn auch der barocke Geist besonders früh und stark geltend. Bei der außerordentlichen Beschränkung des Raumes möge hier nur ein einziges Feld kunstgewerblicher Arbeiten dieser Art näher berücksichtigt werden, aber eines, auf dem die Entwicklung besonders klar wird: die (von Hans Semper etwas eingehender untersuchte) Entwicklung der kirchlichen HOLZSKULPTUR BELGIENS. Nach dem Aufruf des Statthalters Erzherzog Albrecht (1614) sollten die in den religiösen und politischen Wirren zerstörten Kirchen möglichst in der alten Art wieder hergestellt werden; am meisten war begreiflicherweise das Mobiliar vernichtet und neu zu beschaffen. So erhält gerade die Holzskulptur im siebzehnten Jahrhundert ein außerordentlich weites Feld zur Betätigung, und man ging hier auch freier vor. Es werden Chorgestühle, Beichtstühle, Orgellettner, Kanzeln, Vertäfelungen, meist

aus Eichenholz, geschaffen. Die Formen schließen sich zunächst an die der Spätrenaissance an; doch schon die verschiedenen, zwischen 1598 und 1636 in Holz, Stein und Metall ausgeführten Arbeiten des URBAIN TAILLEBERT aus Ypern, oder die des KONRAD VON NOEREMBERG von Namur verraten trotz einiger älterer Anklänge das Streben, sich von den überwuchernden kleinlichen Einzelheiten der Spätrenaissance, die so vielfach an Blechbeschläge gemahnen, freizumachen. Das nächste Ergebnis ist eine gewisse klassizistische Strenge, die mehr an das dritte Viertel, als an die spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, erinnert und in der Malerei etwa in der Richtung Otto van Veens ihr Gegenstück findet. Doch weisen die reicheren und volleren Kartuschen u. a. auch schon auf die kommende Zeit hin. Das Orgelgehäuse des GREGORIUS SCHYSELER in der Kathedrale zu Herzogenbusch (1617–1620), dem erst später holländisch gewordenen Orte, geht schon bedeutend weiter, als völlig barock kann dann etwa das Gehäuse der unteren kleinen und der oberen großen Orgel daselbst angesehen werden. Es finden sich auch die von Rubens so sehr bevorzugten gewundenen Säulen mit Weinranken. – Für die Entfaltung der Holzskulptur, wie der ganzen belgischen Barockkunst, war jedenfalls die Tätigkeit des RUBENS, der ja auch als Architekt und Festdekorateur wirkte, von größter Bedeutung; neben ihm darf etwa JACQUES FRANCQUART nicht übersehen werden, für den besonders die weichen (1629 gestochenen) Kartuschen in der Art des 'Ohrmuschelstiles' bezeichnend sind. Aus der Richtung des ARNOLD QUELLINUS, Sohnes und Schülers des Erasmus Quellinus, stammt etwa das abgebildete Stuhlwerk der Liebfrauenkirche zu Dendermonde (Abb. 23). Chorgestühle dieser Art sind von den vierziger bis in die siebziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts zu verfolgen. □



Abb. 23 Stuhlwerk aus der Liebfrauenkirche zu □ Dendermonde □

Beichtstühle, die hier und da oben noch offen sind (vgl. Seite 12), werden an den Seiten häufig von lebensgroßen Statuen eingefaßt. Gelegenheit zur Entfaltung besonderen Prunkes bieten die Kanzeln, wie etwa die zu Sankt Jakob in Antwerpen, ein Werk des L. WILLEMSENS, eines Schülers des Arnold Quellinus. Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts werden die Kanzeln zum Teil außerordentlich naturalistisch behandelt und gleichen in einigen Fällen mehr Statuengruppen mit Bergen, Bäumen und Wolken (letztere als Schalldecke verwendet). Solche Formen verschmelzen später mit denen des Rokoko. Die Holzschnitzerei Belgiens hat sich so in geradezu glänzender und ununterbrochener Folge entfalten können. Neben den kirchlichen Arbeiten verdienen besonders die Treppenge-



Abb. 24. Lucas Faidherbe. Elfenbeinschnitzerei
▫ Stockholm, Historisches Museum. ▫

länder unsere Beachtung; auch diese sind durch die ganze Barockzeit und noch weit über diese hinaus in glänzenden Beispielen selbst heute noch zu verfolgen. □

Ein vornehmer INNENRAUM aus der Zeit des Rubens mit all seiner schweren Pracht ist auf S. 5 vor Augen geführt. — CRISPIN VAN DE PASSE DER JÜNGERE bietet uns in seiner Boutique Menuiserie [Antwerpen 1642] vor allem für die Rubenszeit recht bezeichnende Stühle in etwas schwerer Umformung der späteren Renaissanceformen. Einen vornehm bürgerlichen, aber einfacheren Innenraum zeigt die Tafel nach einem Werke des Gonzales Cocques [1618—1684]. Wir sehen hier die streng architektonisch gegliederten Wände im unteren Teile bedeckt mit großzügigen Barock- oder eigentlich noch Spätrenaissancestoffen [sonst auch Ledertapeten], die in der früher [Seite 24] besprochenen Weise durch schmälere Streifen getrennt sind; oben erkennen wir rein ornamental angewendete Landschaftsbilder in strengen Rahmen. Die Möbel zeigen sehr einfache, fast bäuerisch anmutende Formen, die heute gewöhnlich als 'altenglische' vorgeführt werden; nur das Spinett ist reicher bemalt. Auch die Kleidung des jungen Paares zeigt in der schlichten Form und Farbenstimmung gewiß nicht barocken Charakter, wie wir ihn von späteren Werken her kennen; das Reichste sind die Spitzenkragen, doch sind die Formen selbst [offenbar Reticella in Klöppelarbeit] nicht im entferntesten barock. Wollen wir uns bei dieser scheinbaren Kleinigkeit aber erinnern, daß auch die italienische ausgesprochene Barockspitze [mit großen Ranken und Reliefs] erst gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts beginnt, und daß wir uns eben in dem ersten Stadium der Barocke befinden, da man mehr durch Ernst und Kraft als durch Freiheit der Phantasie zu wirken suchte. □

Typisches und vorbildliches hat die belgische Barockkunst etwa auf dem Gebiete der ELFENBEINARBEITEN geschaffen, während Belgien in der Renaissance darin nicht bedeutend war. Jetzt treten aber Italien und Frankreich gegen die



GONZALES COCQUES, FLAMISCHER
INTERIEUR · MUSEUM ZU KASSEL





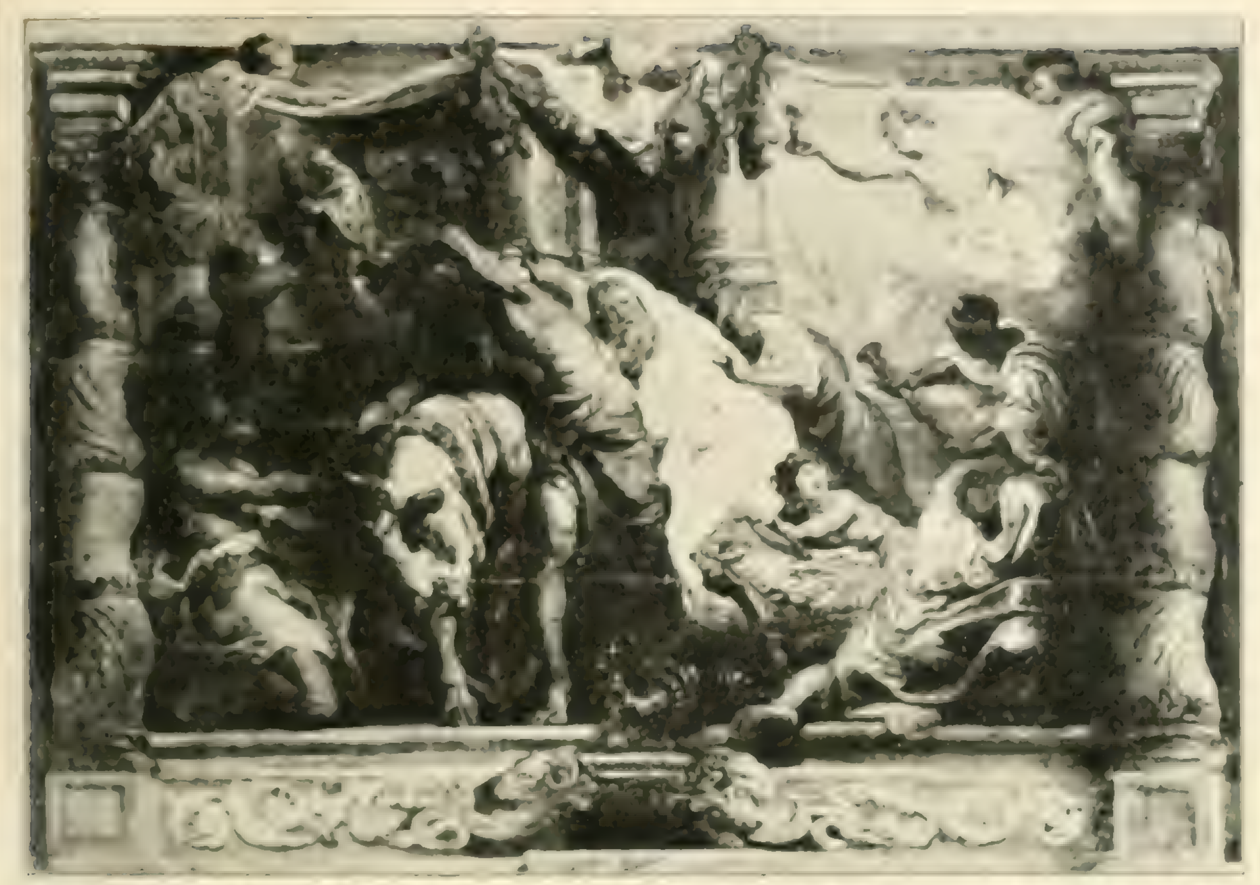


Abb. 25. Entwurf des P. P. Rubens für einen Gobelin 'Triumph des Sakramentes' im Prado zu Madrid

Niederlande (und Deutschland) zurück. RUBENS selbst hat für solche Arbeiten Entwürfe verfertigt; wundervolle Elfenbeinschnitzereien hat LUCAS FAIDHERBE nach seinen Entwürfen ausgeführt, so das in Abbildung 24 wiedergegebene Stück. Auf Rubens geht auch wohl die weiche Fülle der Formen und die Vorliebe für das Figürliche zurück; neben Faidherbe wären DUQUESNOY, OPSTAL und VAN BOSSUIT zu nennen. □

Auch auf die EDELMETALLARBEITEN hat Rubens Einfluß genommen; zu erwähnen wäre etwa eine Grisaille als Vorlage für eine getriebene Silberschüssel, die für Karl I. von England bestimmt war. Es überwiegt auch hier das Figürliche, das allerdings von lebendigster Bewegung ist, den Eindruck des eigentlichen Gerätes völlig. □

Das Bildmäßige und besonders das Figürliche herrscht auch bei den GOBELINENTWÜRFEN des Rubens und seiner Schule durchaus vor (Abb. 25). Doch wird, besonders in den Entwürfen des Jan van Hoecke, außerordentlicher Wert auf das Beiwerk gelegt, ein für Gobelins durchaus berechtigtes Streben, da es den pompösen Eindruck, den ein Gobelin an und für sich macht, noch mehr fördert und von jenen Teilen ablenkt, die doch nie so fein behandelt sein können, wie in einem Gemälde. Immerhin gehören diese und verwandte Arbeiten wohl eigentlich in das Gebiet der Malerei, nicht des Kunstgewerbes; man kann auch kaum von Änderung der so überaus einfachen und darum in der Hauptsache immer gleichen Technik der Gobelinarbeit in dieser Zeit sprechen. Vom Standpunkte des kunstgewerblichen Betrachters am hervorragendsten sind die Borduren, die in der ersten Hälfte des

siebzehnten Jahrhunderts in Belgien, wie in Frankreich, England und Italien, die Renaissanceformen in außerordentlicher Bereicherung weiterführen, ferner als ganze Stücke die sogenannten VERDÜREN, die sich allmählich aus den spätmittelalterlichen Figurengobelins mit blumigem Hintergrunde entwickelt haben; dieser blumige Hintergrund war an Stelle der geometrisch gemusterten oder mit Stoffmustern versehenen Hintergründe noch älterer Zeit getreten. Die Verdüren kommen sowohl mit Tierdarstellungen, besonders Vögeln oder Tierkämpfen [etwa zwischen Panther und Greif] als auch ausschließlich pflanzlich vor. Es werden übrigens auch reine Landschaften, die offenbar mehr naturalistisch zu denken sind, mit Schlössern, Vögeln und Tieren, angeführt. □

In der BLÜTEZEIT der niederländischen Gobelins, die bis über die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts hinausreicht, scheint die Herstellung in sehr zahlreichen Orten erfolgt zu sein. Später, als schon die französische Gobelinindustrie an die Spitze getreten ist, sind es noch die folgenden flämischen [inzwischen zum Teil französisch gewordenen] Orte, in denen die Gobelinarbeit gepflegt wird: Brüssel, Antwerpen, Oudenaarde, Lille, Tournay, Brügge und Valenciennes. Die Bedeutung der Orte entspricht [nach Savary] etwa der hier gegebenen Reihenfolge. Es sei hier gestattet, in der Betrachtung etwas weiter zu schreiten, da auf die niederländischen Gobelins des achtzehnten Jahrhunderts wohl kaum mehr zurückgekommen werden kann. In BRÜSSEL und ANTWERPEN verfertigte man noch im achtzehnten Jahrhundert Gobelins mit großen und kleinen Figuren und Verduren [nach Savary 'verdures ou païsages avec toutes sortes d'animaux']. Die Brüsseler Arbeiten, die gewöhnlich ein doppeltes B im Rande eingewirkt zeigen, werden wegen der Vollendung der Zeichnung und Ausführung gelobt. Über die Zeichen der Wirker herrscht, nebenbei bemerkt, noch große Unklarheit. Von OUDENAARDE heißt es später [um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts], daß dort nur mehr Verduren und Tierdarstellungen in Gobelinarbeit gut ausgeführt werden, daß die Figurendarstellungen aber schlecht gezeichnet und daher von den Liebhabern gering geschätzt seien. LILLE und die anderen oben nach ihm genannten Orte arbeiten im achtzehnten Jahrhundert noch weniger gut als Oudenaarde, haben aber immerhin noch einen bedeutenden Absatz. Die kleineren Arbeiten wurden meist als BASSE-LISSE [im älteren Französisch auch BASSE-MARCHE genannt] gearbeitet; mit dem Übergehen der Führung in den großen Arbeiten an Frankreich verbleibt dann mehreren niederländischen Orten nur die Basse-lisse-Arbeit. Nebenbei sei hier erwähnt, daß gegen Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Antwerpen Versuche gemacht wurden, Gobelins besonders für Landhäuser zu schaffen, die von Insekten nicht leiden könnten; man suchte so vergeblich einen Vorzug vor den französischen Arbeiten zu gewinnen. □

Über die BELGISCHE WEBEREI braucht hier wohl kaum eingehender gesprochen zu werden. Doch darf man wohl annehmen, daß die kleingemusterten Stoffe, wie wir sie auf Bildnissen von flämischen und holländischen Meistern des siebzehnten Jahrhunderts so häufig finden, zum Teil mindestens niederländisches Erzeugnis sind. Für die kostbareren Stoffe war man aber selbst in diesem Jahrhundert noch immer auf die Einfuhr aus Italien und später aus Frankreich ange-

wiesen; auch kamen sicher ostasiatische Stoffe über Holland. Seidenmaterial wurde aus Spanien und Italien bezogen. Von besonderer Bedeutung der niederländischen STICKEREI, die in der burgundischen Zeit solche Entwicklung erreicht hatte, ist in der späteren Renaissance und Barocke nichts bekannt. □

Große Wichtigkeit dagegen hat die flandrische (französisch- und belgisch-flandrische) SPITZENERZEUGUNG; insbesondere ist, wie schon erwähnt wurde, die Klöppelindustrie hoch entwickelt. Darum ließ auch Colbert, nachdem er zuerst venezianische Näharbeiterinnen berufen hatte, wie wir noch hören werden, darnach niederländische Klöpplerinnen kommen, um so die französische Erzeugung durch bessere Schulung zu heben und von der Einfuhr unabhängig zu machen. Bei der überwiegenden Bedeutung, die die belgische Spitze aber in der Rokokozeit erlangt hat, wird es vorteilhafter sein, von ihr erst bei Besprechung dieser Periode ausführlicher zu handeln. Hier sei nur kurz auf die zahlreichen Spitzendarstellungen auf Bildern des van Dyk, Franz Hals u. a. hingewiesen, in denen offenbar niederländische Erzeugnisse wiedergegeben sind. □

Auf die niederländischen LEDERTAPETEN wurde schon gelegentlich hingewiesen, sie galten, meist aus Kalbleder (nicht Hammelleder) hergestellt, als sehr haltbar, ihr Relief scheint im allgemeinen aber weniger stark als das der spanischen Arbeiten gewesen zu sein, die Zeichnung gilt diesen gegenüber als zarter.

Die künstlerische GLASERZEUGUNG Belgiens beginnt in Antwerpen, schon im sechzehnten Jahrhundert, liegt zunächst aber fast ausschließlich in den Händen von Italienern. Die wirklich niederländische Glaserzeugung setzt mit HENRY und LEONARD BONHOMME (oder Bounam) Ende der fünfziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts ein. Garnier hebt unter den niederländischen Gläsern besonders die mit Emailfarben als bemerkenswert hervor, glaubt aber auch sagen zu müssen, daß ähnlich wie bei den deutschen Gläsern, die Zeichnung vielfach zu wünschen übrig lasse. □

Ganz nebenbei sei hier erwähnt, daß die Niederlande eine noch im siebzehnten Jahrhundert sehr umfangreiche Erzeugung in KUPFER getriebener Geräte besaßen; besonders Gent ragte hierin hervor. □

Wenn die frühe Barockzeit in den beiden Gebieten der Niederlande vielfach verwandte Formen zeigt, so wird in der späteren Zeit die Trennung um so stärker, als HOLLAND die eigentliche Barockentwicklung nicht mehr mitmacht oder nur in überaus vereinfachten Formen der späteren französischen Richtung; Belgien, in der frühen Barockzeit von großer Bedeutung, ist in der späteren durch die französischen Eroberungskriege übrigens besonders geschwächt, und verliert auch seine kulturelle Selbständigkeit mehr und mehr. Sehr verblüffend und mit der ganzen Entwicklung im Widerspruche stehend erscheint es zunächst, daß das Ohrmuschelwerk in der früheren Barocke gerade in Holland (vor allem in den Goldschmiedearbeiten) solche Bedeutung erlangt hat. Es ist neben den geschnitzten Rahmen, die aber auch etwas wellig und teigartig Bewegtes an sich haben, fast das einzige Barockartige in den nördlichen Niederlanden. Besondere Vorliebe für solche Formen zeigt Rembrandt, der ähnliche Goldschmiedearbeiten, aber auch sonst verwandte Gestaltungen gerne auf seinen Bildern darstellt, übrigens, wie



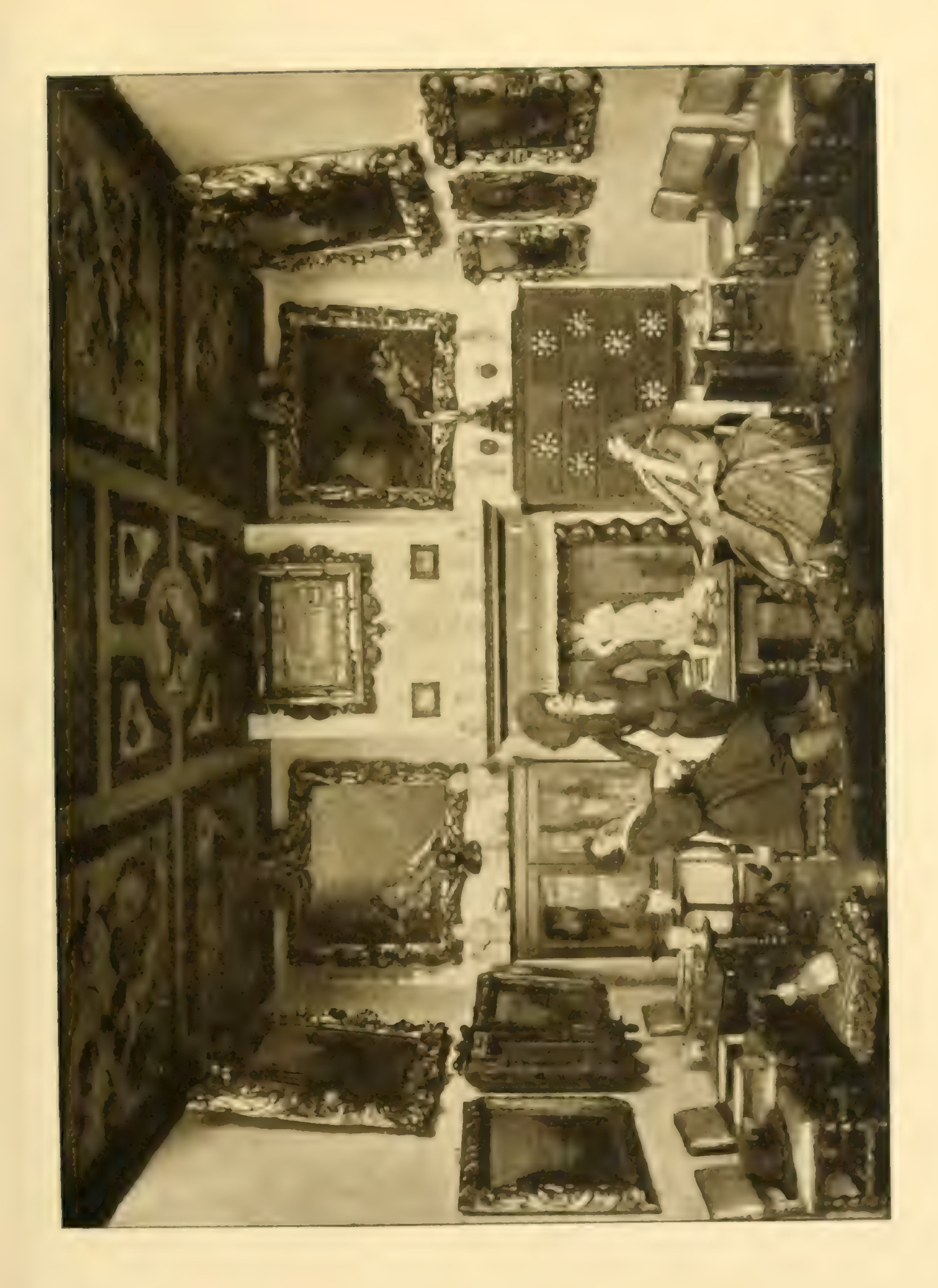
□ Abb. 28: Abraham van Beyeren, Stilleben □

bereits gesagt, von allen großen holländischen Malern vielleicht auch am meisten Barockes an sich hat; am meisten wirkte auf ihn freilich wohl das Rein-Malerische dieser Formen mit ihren weichen Übergängen von Licht und Dunkel. Es liegt gerade in diesen Formen etwas 'Toniges'. Und auf irgend einem Nebengebiet sucht auch eine sonst straffe Verstandeskultur der Phantasie etwas Freiheit zu gewähren. In der Architektur macht sich der Ohrmuschelstil in Holland nicht geltend. Die Tafel: 'Puppenstube aus Utrecht' führt uns einen holländischen INNENRAUM vor Augen. Wenn es sich hier auch um eine Puppenstube handelt, so bietet sie doch das wichtigste in so kennzeichnender Form und Zusammenstellung, wie man es kaum sonst findet. Ähnlich strenge Formen bieten uns Darstellungen von Innenräumen auf Bildern von Jan Vermeer van Delft, Ger. ter Borch und anderen Meistern; nur Bilderrahmen, Stehspiegel oder ähnliche Einzelformen erscheinen in barocker Bildung. Da sich in Holland die Renaissanceformen so lange erhielten, begreift man, daß auch die HOLZINTARSIA mit ihrer maßvollen, echt renaissancemäßigen Wirkung und ihrer technisch so klar hervortretenden Berechtigung bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hinein in Blüte blieb. Auch als französische Möbelformen in Holland eindrangen, waren die Formen der holländischen Möbel gemäßigt und boten der Intarsia in zartgetönten Hölzern (zum Teil auf Ebenholzgrund) ein geeignetes Feld zur Entwicklung. Besonders wurde die holländische Intarsia auch durch die Einfuhr überseeischer Hölzer (BOIS DES ILES) gefördert. Die Formen waren meist sehr flächenhaft und naturalistisch gehalten, mit Blumen, Papageien u. a. Die eigenartige Entwicklung der holländischen SCHREINERKUNST macht sich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert auch weithin im Auslande bemerkbar. Es gilt dies selbst von den geschnitzten französischen Möbeln aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts, und später besonders von den englischen und norddeutschen Arbeiten, in anderer Richtung auch von den frühen Boullemöbeln. □

Recht deutlich zeigt sich die strenge holländische Formengebung und das lange Leben renaissancemäßiger Formen auch in den trefflichen MESSINGARBEITEN, von denen besonders die Hangeleuchter auf Bildern von Dow (etwa







La femme hydropique im Louvre] und anderen Holländern häufig zu sehen sind. Daß in den verschiedenen Metallarbeiten, wie Teebüchsen, Schüsseln, Tellern, besonders häufig TULPEN auftauchen, ist kaum zu verwundern. Die Tulpe kam bekanntlich im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts [übrigens mit anderen heute gewöhnlichen Blumen] aus Persien, entwickelte sich aber erst in Holland zu dem heutigen Reichtum der Farbe; die holländische Tulpenmanie ist ja sprichwörtlich geworden. Von Holland kam die Vorliebe für Tulpen auch im Ornament nach den übrigen Ländern, besonders auch nach Deutschland und traf an dessen Südostgrenze dann mit der Nachahmung ähnlicher Formen, die unmittelbar vom Orient her kamen, zusammen. □



□ Abb. 27 Entwurf von Gerbrand van den Eekhout □

Über das holländische GLAS, das durch seine Reinheit ausgezeichnet war, und über die in Holland besonders entwickelte Kunst der Glasornamentierung durch Ritzen mit dem Diamanten wird wohl zweckmäßiger später im Zusammenhange gesprochen werden, wenn vom Rokoko in Holland die Rede sein wird; es sei hier nur erwähnt, daß die bekannte als RÖMER bezeichnete Glasform, wie Pazaurek nachgewiesen hat, seine entscheidende Ausbildung wohl in Holland erfahren hat und auch seinen Namen Holland verdankt. Der 'Römer' ist ein 'Roemer' [sprich Ruhmer], ein Ruhmbringer, ein Zutrinkglas; mit Rom und den alten Römern hat dieses Glas nichts zu tun, wenn ähnliche Formen auch schon weit zurückreichen mögen. Ein schöner Römer findet sich auf dem [Abb. 26] wiedergegebenen Gemälde von Abraham van Beyeren [gest. 1674] in der Kaiserlichen Galerie zu Wien. Daneben sehen wir auf diesem Bilde noch einen ganz renaissancemäßigen Becher, der natürlich auch älterer Erzeugung sein kann und wohl auch sein wird, sowie eine barock geschwungene Silberplatte von merkwürdiger Einfachheit und Großzügigkeit. Wenn man dieses Stück allein sähe, würde man es für viel jünger halten; zumeist bilden wir unser Urteil ja nur nach einzelnen Prachtstücken, oft sogar nach Kunsteleien. Wir dürfen nicht übersehen, daß die Kunst des wirklichen Lebens zum Teil ganz anders aussah und daß die alten Prunkstücke [ebenso wie es heute der Fall ist] ihrer Zeit mindestens ebenso oft nachhinkten, als sie ihr voraneilten. Leider stehen wir da aber noch ganz am Anfange unserer Erkenntnis. □

Wie bereits angedeutet, hat sich der Ohrmuschelstil besonders in den EDELMETALLARBEITEN geltend gemacht; die Hauptmeister dieser Richtung sind:

Adam van Vianen, Johannes Lutma, der alte, und Gerbrand van de Eckhout (wohl identisch mit dem Schüler Rembrandts). Von ADAM VAN VIANEN wären etwa die 'Modelles artificiels de divers vaisseaux..' (1650) von JOHANNES LUTMA die 'Veelderhande nieuwe Compartementen...' (1653) und die 'Festivitates...' (1654) zu erwähnen, von GERBRAND VAN DE ECKHOUT bilden wir hier einen sehr kennzeichnenden Entwurf ab (Abb. 27). Ausgeführte Arbeiten sind im Amsterdamer Museum (vgl. Pitt 'Het goud-en silverwerk..') erhalten. Andere holländische Edelmetallarbeiten sind auch wieder ganz naturalistisch (etwa ein Hahn als Trinkgefäß in der Sammlung Jeidels) und setzen damit mehr die Renaissance fort; doch mangelt uns hier noch klarere Übersicht. □

Bei den auf holländischen Bildern zumeist dargestellten SPITZEN ist besonders auffällig die Vorliebe für dichtgemusterte Arbeiten, deren Hauptformen nur wenig Zwischenräume freilassen, so daß die ganze Spitze nicht so plastisch wie die ältere Renaissancespitze oder die mehr oder weniger fortgeschrittene Barockspitze wirkt, sondern mehr 'tonig', wenn man so sagen darf; sie verhält sich wie die Tonmalerei der Holländer zu den italienischen oder auch belgischen Gemälden. Wir werden übrigens noch erkennen, daß diese 'tonigen' Spitzen direkt in die späteren klassizistischen Arbeiten überführen, so daß auch hier der Barocke und selbst dem Rokoko gewissermaßen im Bogen ausgewichen wird, um dann dort anzulangen, wohin andere Kunstrichtungen erst durch Barock und durch Rokoko hindurch gefunden haben. Doch soll keineswegs behauptet werden, daß diese Spitzen ausschließlich oder auch nur vorherrschend in Holland erzeugt wurden; es spricht sogar alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß ANTWERPEN der Hauptsitz der Erzeugung dieser Arten war. Doch wurden sie, wie alte Quellen andeuten und auch nach den Bildern wahrscheinlich ist, wohl hauptsächlich für Holland gearbeitet. Es war eben damals bereits eine starke Arbeitsteilung in der Weltwirtschaft ausgebildet; während nämlich die flandrischen Gegenden (sowohl die französischen als die belgischen) die Hauptsitze der Spitzenerzeugung waren, kam der beste Faden aus Holland; zum Teil wurde auch flandrischer Faden zum Bleichen nach Holland gesendet. — Mit der hohen Entwicklung der Flachskultur hängt es auch zusammen, daß schon verhältnismäßig früh (1612) reicher mit Blumen und Wellen gemusterte holländische LEINWAND erwähnt wird. Im allgemeinen scheint jedoch in der künstlerischen Ausbildung der Leinendamaste doch Venedig vorangegangen zu sein. □

Von besonderer Wichtigkeit für die Entwicklung des holländischen Kunstgewerbes sind aber HOLLANDS BEZIEHUNGEN zum näheren und ferneren ORIENT geworden, besonders zu OSTASIEN. Holland war ja während seines Befreiungskrieges gegen Spanien von den unter der Gewalt dieses Weltreiches stehenden Küsten und zum Teil auch vom europäischen Binnenlande förmlich abgeschlossen und nach den fernen Ländern, zu denen das Meer die Straße öffnete, hingedrängt worden. Über die Handelsbeziehungen zu Indien, China und Japan sowie zu Vorderasien, aus dem besonders Teppiche kamen, hier mehr zu sprechen, würde aber zu weit führen; es genüge, einige der wichtigsten EINFLÜSSE auf das holländische Kunstgewerbe anzuführen. Diese sind aber um so wichtiger, als sie

sich von Holland zum Teil auch auf andere Länder ausdehnten und, wo das auch nicht der Fall war, uns gleichlaufende Einflüsse zum Teile erklären können. Wenn auch schon seit der späteren Antike ununterbrochen indische und orientalische Stoffe in das Mittelmeergebiet und dann weiter in die nördlicheren Länder Europas gelangt sind — ist es doch heute gelungen, eine ganz bedeutende Anzahl alter Stoffreste als Erzeugnisse des fernen Ostens nachzuweisen — und finden sich in den alten fürstlichen Kunst- und Raritätenkammern schon lange allerlei Dinge aus dem Osten, so können wir von einer wirklich umfassenden und geregelten Einfuhr doch erst sprechen, seit Holland sich diesen Handel zunutze gemacht hat. So erwarb etwa der Diamantenschleifer und -Händler Alphons Lopez († 1649) ein reicher spanischer Jude, der für Richelieu Kunstankäufe besorgte, in Holland 'mille curiositez des Indes'. Das erste Schiff Frankreichs, das direkt aus Ostasien Waren brachte, die Amphitrite, fuhr erst in den letzten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts aus. Auch England griff, wenn es in mancher Beziehung wohl auch früh schon selbständige Beziehungen zum Osten hatte, doch erst später als Holland maßgebend ein. □

Unter den EINGEFÜHRTEN STOFFEN scheinen besonders die Gazestoffe von Bedeutung gewesen zu sein, doch werden auch andere ostasiatische Stoffarten sehr häufig in den alten Inventaren erwähnt. Wenn solche Stoffe bisweilen übrigens als INDISCH bezeichnet werden, so erklärt sich das daraus, daß viele ostasiatische Stoffe zunächst nach Indien und von dort erst weiter nach Europa gelangten und so die Händlerbezeichnung 'indisch' erhielten, wie man heute etwa von Smyrnateppichen nach ihrem Stapelplatze spricht. Aus Ostasien kamen auch die heute dort noch beliebten Webereien (bemalten oder patronierten Arbeiten), bei denen einzelne Stellen durch Seidenstickerei gehöht waren. Besonders wichtig war aber die Einfuhr BEDRUCKTER und BEMALTER indischer und ostasiatischer STOFFE. Die Einfuhr nach Frankreich (eben zumeist über Holland) war so groß, daß unter Ludwig XIV. und noch unter Ludwig XV. wiederholt strenge Edikte gegen sie erlassen wurden, da sich die französische Textilindustrie durch diesen billigen Wettbewerb wiederholt bis an den Lebensnerv getroffen fühlte. Unter diesen eingeführten Stoffen wäre etwa der 'Porcelaine' genannte zu erwähnen, ein (wie das meiste nach Europa kommende Porzellan) blau gefärbter Baumwollstoff, der offenbar in einem Wachsdeck- (Batik-) Verfahren hergestellt war; er scheint übrigens in Holland schon früh durch Modeldruck nachgeahmt worden zu sein. Die Entwicklung und Ausbreitung des holländischen Stoffdruckes könnte überhaupt ein Kapitel für sich bilden; doch kann hier nur kurz darauf hingewiesen werden. — Aber der Handels- und Industriegeist Hollands äußerte sich nicht nur darin, daß ostasiatische Druckstoffe nachgeahmt und daß in die kleingemusterten Webereien, die in den Niederlanden selbst hergestellt wurden, einzelne fremde Motive (Garuda u. a.) Aufnahme fanden, sondern auch darin, daß Stoffe mit EUROPÄISCHEN MUSTERN in dem mit billigem Materiale und mit billigen Arbeitskräften arbeitenden CHINA in Auftrag gegeben wurden. Solche Stoffe finden sich schon mit Spätrenaissancemustern; einige zeigen sogar das charakteristische ostasiatische Papiergold, das dann auch wohl gesponnen, nicht lahnartig flach gehalten ist. Man erkennt



Abb. 28. Deckelvase [bunt] von Lovis Fikoor, 17. Jahrh. □ South-Kensington-Museum, London □

solche Arbeiten an eigentümlichen Verzerrungen und dem unwillkürlichen Durchschlagen ostasiatischer Formempfindung. □

Noch größer als die Einwirkung der ostasiatischen Textilkunst war aber die des OSTASIATISCHEN PORZELLANS. Die umfangreichere Einfuhr durch die Holländer beginnt in den letzten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts mit der holländischen Ostindien-Kompagnie; bekanntlich durfte Holland mit Japan auch zu einer Zeit noch verkehren, als es den anderen europäischen Völkern unmöglich gemacht worden war. Doch soll hier sogleich erwähnt werden, daß gerade die Holländer Ostasien veranlaßten, sich bei der für Europa bestimmten Ware möglichst dem europäischen Geschmack und zum Teil auch dem Geschmacke weniger verfeinerter Europäer anzuschmiegen. So kam sehr wenig gutes, besonders kaum irgend ein Stück damals altes Porzellan, das die Ostasiaten selbst sehr hoch schätzten, und auch sehr wenig von den kostbareren bunten Arbeiten nach Europa, dagegen viel schleuderhaft ausgeführte jedoch möglichst auffällige Ware hierher. Auch sei hier sogleich darauf hingewiesen, daß die Ostasiaten, ebenso wie sie Stoffe nach europäischen Mustern ausführten, ja noch in höherem Grade, Porzellan in EUROPÄISCHEM AUFTRAGE bemalten und dazu nicht nur europäische Wappenvorlagen, sondern auch Ornament- und Figurenzeichnungen [Stiche] benutzten. Auch sei darauf kurz hingewiesen, daß die Holländer die eingeführten einfacheren blaubemalten chinesischen Porzellane zum Teil mit Lack- oder anderen Farben — besonders Rot und Grün — übermalten, um ihnen das Aussehen der kostbareren bunten, großenteils aus Japan eingeführten, Ware zu geben, ein Vorgang, den man in älteren französischen Quellen als JAPONNISER bezeichnet findet. □

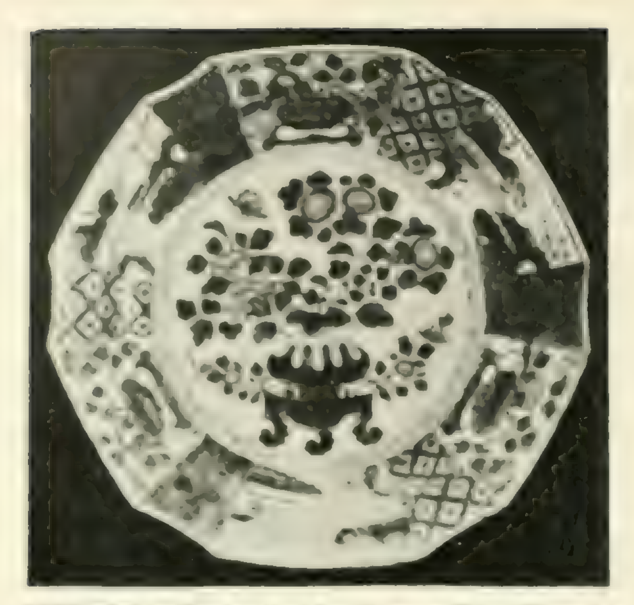
Es ist begreiflich, daß die Einfuhr des ostasiatischen Porzellans, so wie sie vorher schon im näheren Orient und dann etwa in Italien zur NACHAHMUNG angeregt hatte, nun auch Holland in höherem Maße dazu führte. Die alten Quellen benennen bekanntlich auch Fayencen und Weichporzellan, wenn sie den ostasia-



Abb. 29 u. 30. Vase [in Imari-Art] von Adriaen Pynacker, Blumenvase, [blaubemalt] Delft um 1700; beide South-Kensington-Museum, London

tischen Erzeugnissen nur äußerlich ähnlich sehen, mit dem Ausdrucke Porcelan. So schied man zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts auch in Holland PLATEEL-BAKKERIJ (Tonwarenerzeugung) von PORSELEIN-FABRIKEN, wobei man eben nicht an unser (Hart-) Porzellan denken darf. Die erste wirkliche Porzellanfabrik in Holland wurde — nebenbei bemerkt — erst 1775 errichtet, und zwar durch einen Deutschen; auch bestand sie nur zehn Jahre. Übrigens waren auch die älteren Weichporzellanfabriken Hollands ohne Bedeutung. Dagegen darf man von allen Versuchen, die ostasiatischen Porzellane auf dem Gebiete der Fayence zu erreichen, wohl die holländischen aus DELFT am höchsten stellen, ja man kann sagen, daß hier aus dem ursprünglichen Streben, das fremde nachzuahmen, die Fähigkeit erwachsen ist, eine dem Vorbilde, wenigstens künstlerisch, vollkommen gleichwertige, in mancher Beziehung sogar überlegene, Sache zu schaffen. Schon in den Nachträgen zu dem mehrfach erwähnten Werke von Savary heißt es: 'On fait dans cette ville (Delft) la plus belle fayence de l'Europe, à l'imitation de celle de la Chine', und W. Pitcairn Knowles rühmt in seinem Werke 'Dutch Pottery and Porcelain' mit Recht, daß die Delfter Ware an Glanz der Farbengebung alle Tonwaren und Porzellane Europas übertreffe. Es ist dies technisch eine Folge der verhältnismäßig geringen zum Brennen nötigen Hitze, wodurch die Farben selbst nicht angegriffen werden, aber doch mit der Glasur verschmelzen; nur Weichporzellan kommt an Kraft der Farben einigermaßen nahe.

Die erste höhere Entwicklung der TÖPFERKUNST in Holland zeigt sich in den Platten für Wandbekleidung und Bodenbelag schon im sechzehnten Jahrhundert.



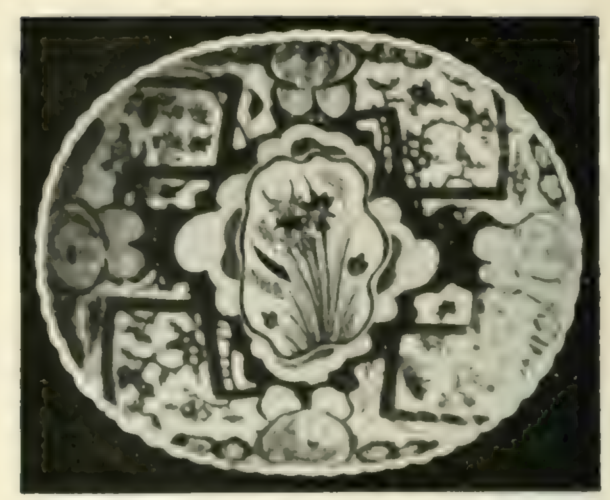


Abb. 31 u. 32: Delfter Teller [bunt bemalt] South-Kensington-Museum, London

DELFT selbst wird in dieser Zeit Sitz der Oranier und darnach auch einer Handelskammer der Ostindien-Kompagnie sowie ein sehr ansehnlicher Kunstsitz; Miereveit, Jan Ver Meer und andere stammen von hier. Ende des sechzehnten Jahrhunderts beginnt auch die höhere Bedeutung der Fayenceerzeugung Delfts; die Töpfer werden mit den Malern, Bildhauern, Druckern, Buch- und Kunsthändlern, Stickern, Gobelin- und Glasmachern u. a. der, gegen 1611 gegründeten, Sankt-Lukas-Gilde eingegliedert. Die ältesten Erzeugnisse der Delfter Fayence sind den Arbeiten Frankreichs und Belgiens sehr ähnlich; auf die technische Entwicklung hatte wohl auch der Wettbewerb mit den hochentwickelten italienischen Werkstätten, die allmählich aber in mancher Beziehung übertroffen wurden, Anteil. Entscheidend jedoch für die weitere Ausbildung wurden die direkten ostasiatischen Vorbilder, die ja auch den italienischen Arbeiten zum Teil bereits als Muster gedient hatten, und zwar sowohl die, wie gesagt, meisteingeführten blaubemalten als die buntbemalten, die nicht selten schwarzen Grund zeigten. Besonders wichtig waren auch die japanischen Imari-Porzellane als Anregung. — Bei der Nachahmung der ostasiatischen Formen kam es übrigens zu mancherlei Mißverständnissen; so entwickelte sich das [besonders auch in Rouen übliche Füllhorn] nicht etwa aus der ähnlichen antiken oder Renaissanceform, sondern aus einer mißverstandenen japanischen 'Geschenkdüte' [Noshi], die in Japan auch vasenartig mit Blumenzweigen als dekoratives Element verwendet wird. Das Muster 'au tonnerre' mit eigentümlich gezackten Trennungslinien wird als ein Mißverständnis des japanischen 'Brückenmotivs' angesehen, läßt sich vielleicht aber auch aus anderen ostasiatischen Formen erklären. [Abb. 32].

Es wurden im übrigen in Delft neben einfacheren Formen alle möglichen Gegenstände hergestellt: Platten, Tee- und Kaffeeservice, Apotheker-, Tabak-, Waschgefäße, Blumentöpfe [oft mit zahlreichen Düsen, Abb. 30], Leuchter, Spucknäpfe [in chinesischer Form], vereinzelt selbst Geigen. Die berühmtesten Meister waren CORNELIS DE KEIZER und die beiden PYNACKER. Als Dekoration finden sich außer Formen auf ostasiatischer Grundlage, in die sich schon europäische Landschaften hineinmischen, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhun-





Abb. 33 u. 34 Delfter Fliesen aus dem Besitze Seiner Majestät des deutschen Kaisers

derts auch Wappendarstellungen, Landschaften mit Figuren oder religiöse und genrehafte Bilder [etwa eine Darstellung des Tabakhandels]. Ende des Jahrhunderts treten auch wohl Barockvoluten und schwebende Putten auf den Rändern der Gefäße und Platten auf; in solchen Einzelformen ging, wie bereits gesagt, die Barocke an Holland ja nicht spurlos vorüber. Mitte des achtzehnten Jahrhunderts machen sich dann kräftige Rokokoschnörkel, mit chinesischen Blumen dazwischen um europäische Bilder bemerkbar.

Es sei hier nur kurz auf die Verwendung der kachelartigen Platten [FLIESEN] hingewiesen; in Holland und dem angrenzenden Niederdeutschland haben sie bekanntlich sehr weite Verbreitung, bis in die einfachen Schifferhäuser hinein, gefunden und eignen sich auch sehr für die so leicht von Sturmfluten überschwemmten Behausungen. Doch möge hier, um die Verwendung ähnlicher Arbeiten auch in anderen Ländern zu zeigen, noch eine Stelle aus Savary angeführt sein, wo von Fliesen die Rede ist: 'Außer dem Gebrauch der Porzellan- und Fayencefliesen als Pflaster für einige Stellen der Zimmer und Gemächer, bedient man sich ihrer, um die Baderäume zu bekleiden oder das Innere von Kaminen, wenn man will, daß sie etwas sauber sind.' Zwei Delfter Platten aus dem Besitze des Deutschen Kaisers geben die Abbildungen 33 und 34 wieder, anderes die Abbildungen 28—32.

Von einer anderen Einwirkung des überseeischen Handels, der Zufuhr der verschiedenartigsten Hölzer, die dann zu Intarsien und anderem Verwendung fanden, war bereits die Rede und wird noch im Späteren zu sprechen sein.

4. DEUTSCHLAND

Am schwierigsten vielleicht ist es, ein Bild der Entwicklung des barocken Kunstgewerbes auf deutschem Boden zu gewinnen. Deutschland ist durch die große religiöse und damit verbundene politische Bewegung auch kulturell ZERRISSEN. Dazu treten während des größten Teiles der ersten Barockperiode die furchtbaren Wirrnisse des dreißigjährigen Krieges und als Folge allgemeine Zerrüttung und Verarmung. In den österreichischen Ländern droht außerdem noch bis nahe an das Ende dieses Zeitabschnittes die Gefahr türkischer Einfälle, die

das freiere Schaffen vielfach lahmlegt. Daß bei solcher Entwicklung die Grundlage für eine einheitliche und durchgreifende Ausbildung nationaler Kunst fehlt, ist selbstverständlich. Man muß sich wundern, daß Deutschland bei so unglücklichen Verhältnissen noch so viel zu leisten verstand und sich vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts an, wenn auch politisch zerkluftet, wirtschaftlich und kulturell doch so rasch wiederzufinden vermochte. □

In der fruhen Zeit der Barockentwicklung machen sich neben den ITALIENISCHEN Einflüssen auch starke NIEDERLÄNDISCHE EINWIRKUNGEN geltend, wie wir das ja auch bei der fruhen deutschen Barockarchitektur bis nach Österreich hinein verfolgen können; hier wurde diese Einwirkung durch die politische Verbindung der Erblande und Belgiens vielleicht noch besonders begünstigt. — Der KNORPELSTIL hat sich auf deutschem Boden sogar noch weiter entwickelt als in den beiden Niederlanden, hängt in der deutschen Fassung aber doch wohl mehr mit diesen als mit Italien zusammen. Zu den frühesten Ornamenten solcher Art werden die der Kölner Jesuitenkirche gerechnet [etwa 1627]; jedoch schon 1621 ist in Braunschweig, wo auch viele bauliche Spuren dieser Richtung erhalten sind, ein Musterbuch dieses Stiles 'Neues Compertamentbüchlein' von einem unbekannten Verfasser erschienen. Häufig sind ähnliche Formen in der Zeit von etwa 1640—1660 in Norddeutschland an Epitaphien zu finden; auch Kirchentüren, Schränke u. a., die sich selbst in Österreich noch weit später finden, gehören vielfach in diese Richtung. Das Äußerste bieten wohl die Bücher des SIMON CAMMERMAIER [1678] und des noch zu erwähnenden Frankfurter Schreiners UNTEUTSCH. — Andererseits sind natürlich immer italienische Einflüsse, besonders im Süden Deutschlands bemerkbar; ein besonders kennzeichnendes Beispiel soll noch angeführt werden. Französische Einwirkungen sind in der frühen Barockzeit aber nur ausnahmsweise festzustellen. □

Die deutsche Kunst ist vielfach auch sehr konservativ; Nürnberger Baumeister verwenden z. B. im siebzehnten, ja noch im achtzehnten, Jahrhundert gotisches Maßwerk. Im allgemeinen herrschen in Deutschland, wie in den Niederlanden und England, noch bis weit in das siebzehnte Jahrhundert die RENAISSANCEFORMEN fast ausschließlich, so wie die sogenannte toskanische Säule, jene außerordentlich vereinfachte Renaissancesäule, selbst bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein üblich ist. So finden wir in dieser Zeit auch noch ausgesprochene Renaissancemöbel, wie etwa auf einer Darstellung Salomon Kleiners mitten durch die Straße des unter Karl VI. in barocker Pracht verjüngten Wien ein solcher Tisch getragen wird. Das zeigt uns eben die wirklich volkstümliche Kunst, während die Paläste in jener Zeit mit herrlichen Möbeln in der späteren französischen Art sich füllten. Spätrenaissanceformen haben sich im Kunstgewerbe noch im achtzehnten, ja selbst im neunzehnten, Jahrhundert erhalten; auf deutschen Uhrkloben finden sich noch in Napoleonischer Zeit Ornamente des siebzehnten Jahrhunderts eingraviert; Nürnberger Buntpapiere halten dieselben Ornamente durch gut anderthalb Jahrhunderte fest; bei Filigranrahmen mit gestanzten Blumen sind häufig sehr alte Stanzen verwendet. Gefördert wurde der konservative Geist des deutschen Kunstgewerbes auch durch das ausgebildete ZUNFTWESEN. □

Deutsche SCHREINERKUNST war immer berühmt und hat zu vielen Zeiten auch für das Ausland Bedeutung gehabt. Schon im 16. Jahrh. standen Deutsche zur Ausführung von Marquetterien im Dienst der französischen Könige, so etwa 1576 HANS KRAUS als 'marqueteur du roi'. Zum Stolze der deutschen Schreinerkunst gehörten die KABINETTE; sie finden sich darum auch zahlreich in Inventaren des Auslandes erwähnt. Schon Katharina von Medici besaß 'deutsche Kabinette' und im Kroninventar unter Ludwig XIV. finden sie sich mehrfach erwähnt. Übrigens scheinen auch andere deutsche Schränke in das Ausland gelangt zu sein, wenigstens wird in dem französischen Kroninventare ein deutscher 'Holzschrank' mit Simsen und Karniesen aus Ebenholz erwähnt. Bei Savary heißt es im Jahre 1723: 'Die deutschen Kabinette hatten ehemals großen Ruf in Frankreich und man schätzte sie wegen der verschiedenen Seltenheiten und mechanischen Merkwürdigkeiten, die sehr geistvoll ersonnen waren und sie in ihrem Inneren ausfüllten. Sie bewahren heute noch ihre Preise in den fremden Ländern und die Holländer führen sie noch nach dem Orient aus; aber bei den Franzosen ist ihr Gebrauch fast ganz verloren gegangen, so wie jener der Ebenholzkabinette, die aus Venedig kamen'. Es ist dies eine sehr merkwürdige und bezeichnende Stelle, wenn wir auch annehmen dürfen, daß in dem, vorwiegend mit dem Handel sich beschäftigenden, Werke Savarys auf die 'Kuriosität' der deutschen Kabinette noch um einen Grad mehr Gewicht gelegt wurde, als von Seite der Käufer. In der Hauptsache gehören alle diese Arbeiten stilistisch wohl noch der Spätrenaissance an; die beginnende Barocke verrät sich mehr in Einzelheiten, in gedrehten Säulen (die aber auch in der wirklichen Renaissance schon vorkommen), in reicheren und häufigeren gebrochenen Bogen, im Ineinandersetzen von Giebeln u. a. Es ist ja die ganze deutsche Spätrenaissance mit ihren malerischen Neigungen in gewissem Sinne schon lange Barockkunst und kann sich daher auch in ausgesprochener Barockzeit noch erhalten und organisch weiterentwickeln. Auch blüht die INTARSIA noch bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts; besonders in Süddeutschland (in Augsburg, Nürnberg, in Tirol u. s. f.) werden Werke von hervorragender Bedeutung geschaffen. Mit den Holzintarsien wird später auch gefärbtes oder ungefärbtes Elfenbein, seltener Metall, verbunden. □

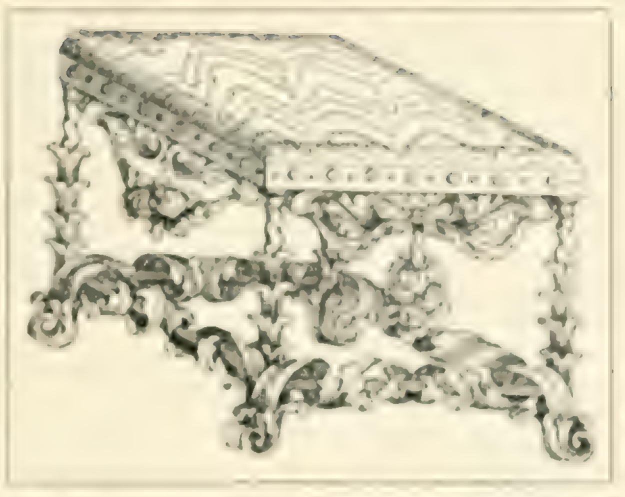
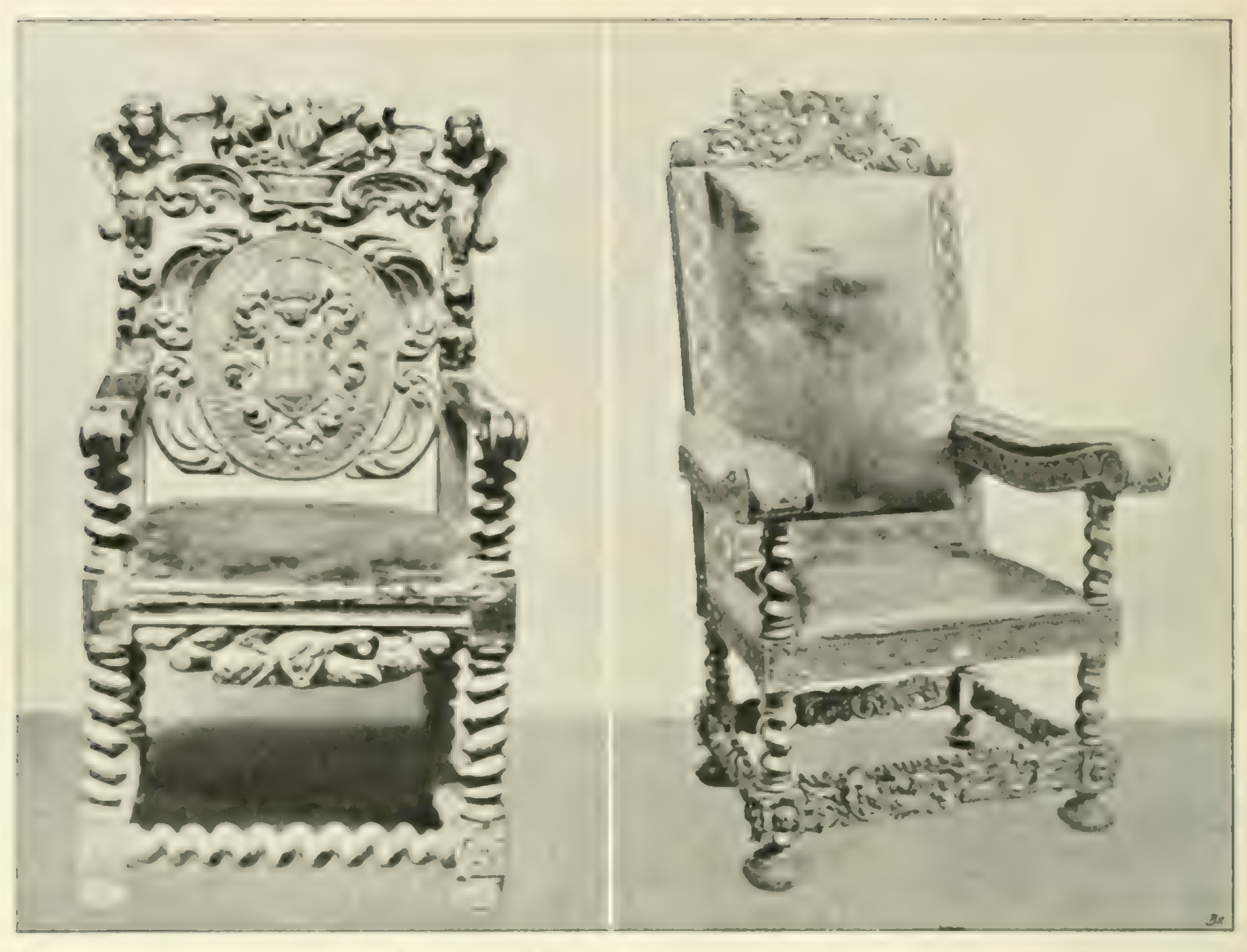


Abb. 35: Johann Indau Entwurf zu einem Tische

Auch die Kunst der HOLZSCHNITZEREI ist im siebzehnten Jahrhundert in Deutschland noch sehr bedeutend. Die Weiterentwicklung des Möbels im barocken Sinne vollzieht sich naturgemäß sogar hauptsächlich auf ihrem Gebiete, da es dem ausgesprochen barocken Empfinden besondere Möglichkeiten der Betätigung darbot. So finden sich in Süddeutschland prachtvoll geschnitzte Rahmen, die von italienischen oft kaum zu unterscheiden sind. Recht klar erkennen wir solchen Zu-



□ Abb. 36 und 37: Deutsche Barockstühle □

sammenhang etwa aus dem Werke des MATHIAS ECHTER: Raccolta di varij cappricy et noue inuentiony di fogilami romane [römisches Blattwerk] poste in luce dall Sig^{er} Matias Echter, pitor et da lui dissegnate et intagliate in Graz MDCLXXIX. Einen sehr reich geschnitzten Tisch und Lehnsessel bietet ein Stich [Abb. 35] von JOHANN INDAU, einem 1651 zu Wien geborenen Kunsttischler, der um 1686 Kammertischler der Kaiserin Eleonore war. Selten wird der geistige Zusammenhang der Barocke mit der nordischen Spätgotik so klar, wie hier etwa bei dem Ornament der unteren Querverbindungen. Man beachte auch den Sesselüberzug in Point de Hongrie. Die geschnitzten brettartigen Sessellehnen in Weiterbildung der einfacheren italienischen Renaissanceformen gehören im siebzehnten Jahrhundert noch der städtischen Kunst an, besonders in Schwaben, Franken, Bayern, in Abarten am Rhein und, besonders stark an Italienisches erinnernd, in Tirol; hier sind sie auch im nächsten Jahrhundert noch sehr häufig, wenn sie allmählich auch mehr volksmäßig werden. □

Ein besonderes Feld für plastische Entwicklung bilden die großen SCHRÄNKE; sie gehören überhaupt zu den wichtigsten Errungenschaften der Barocke. Vom zweiten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts etwa angefangen, treten die bis dahin üblichen zweigeschossigen [und darum vierflügeligen] Schränke allmählich ganz zurück; sie sind noch, wie die alten Truhen, aus denen sie sich entwickelt haben, mehr auf das Legen der Kleider berechnet, während man diese, der neuen



SCHRANK · ENTWURF VON
FRIEDRICH UNTEUTSCH

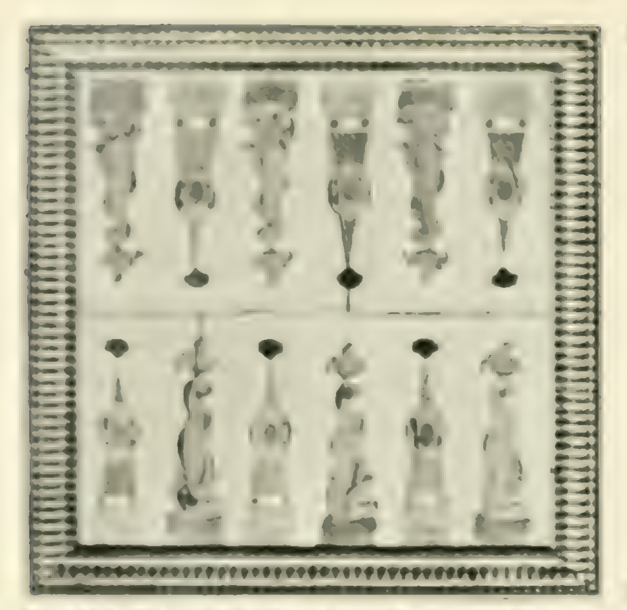






Abb. 48. Norddeutscher geschnitzter Schrank

Mode entsprechend, nun zu hängen trachtet, so daß man, wie Brinckmann wohl mit Recht bemerkt, schon aus diesem Grunde die Unterteilung der Kasten fallen läßt; zugleich entsprach die sich so ergebende größere Form wohl auch dem neuen Geschmacke mehr. Gegen Ende des Jahrhunderts werden vierflügelige Schränke kaum mehr ausgeführt worden sein. Ein auf der Tafel dargestellter Entwurf des FRIEDRICH UNTEUTSCH, Stadtschreiners zu Frankfurt am Main, weist sehr volles Ornament auf mit Anklängen an den sogenannten Knorpelstil. Treffliche nahverwandte Schränke finden sich etwa in der Sakristei der Kirche zu Obermarchthal mit der Jahreszahl 1672. Im NORDEN Deutschlands ist begreiflicherweise der Einfluß der wirtschaftlich und künstlerisch blühenden Niederlande besonders mächtig. Das zeigt sich etwa zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts in dem sogenannten SCHÄNKSCHRANK, einer Form, die das Jahrhundert an-




□ Abb. 39 u. 40. Puffspiel mit flacher und plastischer Holzintarsia, Österreichisches Museum, Wien. □

scheinend aber nicht überdauert; der vorspringende untere Teil, der immer durch Türen geschlossen ist, nicht wie bei älteren niederländischen Arbeiten offen bleibt, dient zum Aufstellen des Schau- und Gebrauchstafelgeräts. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bildet sich dann in den mächtigen Seestädten HAMBURG, LÜBECK, DANZIG u. a. der große zweiflügelige Schrank in besonders schweren, hauptsächlich für die großen Dielen der Patrizierhäuser berechneten, Formen aus. Sie finden sich mit reicher Schnitzerei oder auch bloß mit vielgestaltigen Pilastern und Simsen sowie stark vortretenden und verkröpften Füllungen [Abb. 38]. Die Haupterzeugungsstätte war offenbar Hamburg; im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts sind diese HAMBURGER SCHRÄNKE [die man heute vielfach auch als DANZIGER SCHRÄNKE bezeichnet] dann auch in Mitteldeutschland verbreitet. Ihr Material ist zumeist das weich und voll wirkende Nußholz, oder man sucht dieses in anderem Holze wenigstens durch Beizen nachzuahmen, während in den unter unmittelbar niederländischem Einfluß stehenden älteren Typen das Eichenholz vorherrschte. □

Eine schon weiter zurückreichende, an deutschen Möbeln verschiedener Art besonders häufige, Einzelform ist die sogenannte FLAMMLEISTE, eine mehr oder weniger profilierte und zugleich der Länge nach gewellte Leisten- oder Simsform [Abb. 39 und 40]. Der Nürnberger Neudörffer berichtet von JACOB HEPNER [gestorben 1645], daß er das geflammte Hobeln in Ebenholz und anderen Holzarten zuerst nach Nürnberg gebracht und 'auch davon schöne Kästlein, Rahmen und dergleichen gemacht habe'. Hepner soll die Kunst von seinem 1621 verstorbenen Schwiegervater HANS SCWANHARD übernommen und wesentlich weitergebildet haben. Andererseits wird aber auch ein Franzose GUILLOT [von dessen Name die Bezeichnung Guilloche stammen soll] als Erfinder des Verfahrens genannt. Wie dem auch sei, es ist wohl anzunehmen, daß der Ausbildung des mehr mechanischen Verfahrens Versuche mit einfacherer Handarbeit vorangegangen sind; jedenfalls entsprach die Technik dem Streben der früheren Barocke nach lebendigerer Wirkung, ohne noch Größe des gesamten Wurfes zu zeigen. — Wie bereits

hervorgehoben, besteht eine der wichtigsten Neuerungen, die das siebzehnte Jahrhundert im Möbel überhaupt gebracht hat, in der engen Verbindung der KISSEN und STOFFBEZÜGE mit dem Holzwerke; dieser Vorgang vollzog sich auch in Deutschland und offenbar nicht ohne Einfluß der Niederlande. — Nur ganz flüchtig sei hier auf die reizvollen deutschen PUPPENSTUBEN, von denen etwa das Germanische Museum mehrere ausgezeichnete Beispiele des siebzehnten Jahrhunderts besitzt, hingewiesen. Vielfach müssen sie uns heute einen Ersatz für die verloren gegangenen großen Einrichtungen bieten. Solche Arbeiten, deren ursprüngliche Heimat wohl die Niederlande sind, wurden für Töchter vornehmer Häuser anscheinend nur auf Bestellung in Augsburg und Nürnberg hergestellt. — Schon früher wurde auf die Bedeutung der deutschen Holzintarsia hingewiesen; eine besondere und für die Barockentwicklung sehr kennzeichnende Abart ist nun die RELIEFINTARSIA in farbigen Hölzern, die sogenannte EGERER ARBEIT, zu der es übrigens, sowohl in Deutschland als auch schon in Italien, Gegenstücke in farbigem Steinmosaik gibt. Erfinder der Egerer Arbeit, die aber keineswegs auf Eger beschränkt war, soll ADAM ECK gewesen sein. Die auf solche Weise hergestellten, figurenreichen Tafeln waren großenteils zum Einfügen in reichere Möbel bestimmt; ein sehr schönes Stück dieser Art bietet Abb. 39 u. 40, es wäre hier auch die flache Einlegearbeit innen zu beachten. Besonders gerühmt wird wegen solcher Arbeiten auch JOHANN GEORG FISCHER, dessen Vater schon durch schön eingelegte Schachspiele bekannt war. □



Abb. 41
Elfenbeinpokal, deutsche Arbeit, 17. Jahrhundert □

Zu erwähnen wären hier etwa auch die Arbeiten aus BERNSTEIN, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert in Deutschland nicht ohne Bedeutung waren. Besonders Kassetten und Kabinette mit reichem Säulen- und Plattenwerk sind häufig aus diesem, im Tone warmen, mit der Zeit aber sehr unscheinbar werdenden, Stoffe ausgeführt; auch verschiedene Gefäße, Leuchter, Kronen, Rahmen, Konfektschalen, Schachbretter, Hausaltäre, Pulverhörner, Schreibzeuge, und ähnliches wären zu nennen. Der Bernstein wurde teils mit dem Messer bearbeitet, teils gedreht; das meist starke Relief wurde durch Schneiden oder Feilen hergestellt. Auch wurde Gravierung [besonders an den Rückseiten aufgelegter Platten] angewendet. Eigenartige Wirkungen ließen sich durch geschicktes Nebeneinandersetzen verschieden [licht, dunkel oder wolkig] gefärbter Stücke erreichen. Bei größeren Arbeiten auf Holzkern ist der Grund meist mit Goldfolie belegt und nicht selten mit Ornament bemalt, das dann hindurchscheint; auch finden sich unter den Bernsteinplatten Reliefs aus elfenbeinartig weißer Masse. Künstlerisch am wertvollsten sind die mit Silber oder vergoldetem Kupfer reicher montierten Gegenstände. Da die Bernsteinarbeiten großenteils nicht den Zentren der Kultur ent-

stammen, zeigen sie begreiflicherweise oft etwas zurückgebliebene und gröbere Formen. PREUSSEN, die Heimat des Materials, war auch für die künstlerische Verarbeitung wichtig; für den preußischen Hof, besonders unter dem Kurfürsten Friedrich III., dem späteren Könige, waren solche Gegenstände beliebte Geschenke, wie später etwa Porzellan. In Zarskoje-Selo befindet sich auch eine ganze in Danzig gearbeitete Zimmervertäfelung, die ursprünglich im Königlichen Schlosse in Berlin Verwendung gefunden hatte, dann aber Peter dem Großen geschenkt wurde. – – Es möge hier nur noch eine Stelle bei Savary angeführt werden: 'Der Bernstein wird zu verschiedenen Luxuszwecken verwendet; seine Politur, seine Transparenz, seine schöne Goldfarbe haben ihn in die Reihe der kostbaren Stoffe gehoben. Man macht aus ihm Halsbänder, Armbänder, Stockknöpfe, Schatullen und andere Kleinodien, die noch bei verschiedenen Völkern Europas sehr in Brauch sind, besonders aber in China, Persien und selbst bei den Wilden; ehemals war der Bernstein in Frankreich in Mode; wie viel Becher, Vasen und andere Gegenstände von unendlich feiner Arbeit sieht man nicht in diesem Material! Aber die Edelmetalle und Edelsteine haben dem Bernstein den Rang abgelaufen, seit er allzu gewöhnlich geworden ist, um als Luxusgegenstand zu dienen...' Auch diese Bemerkung ist wichtig; sie zeigt uns deutlich, daß solche Arbeiten ihren Rang zum großen Teile dem reinen 'Raritätencharakter' verdankten und nicht nur wirklich künstlerischen Eigenschaften. In Frankreich war dem Bernstein nur eine andere Verwendung geblieben, nämlich als Medikament. □

Auf die ELFENBEINARBEITEN Deutschlands, die in der Barock- und Rokokozeit neben den Niederländischen vielleicht die wichtigsten sind, kann hier nur kurz hingewiesen werden, um so mehr als sie großenteils wohl reine Plastik darstellen; einen Pokal bietet etwa Abb. 41. Hervorragende Stätten für Elfenbeinarbeit sind Augsburg, Nürnberg, München, Geißlingen und Ulm, später Wien, auch Dresden, Kassel, Frankfurt, Berlin, Braunschweig und Danzig. Mit der zunehmenden Bedeutung des Porzellans um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts tritt dann das Elfenbein zurück; es ist nicht uninteressant zu bemerken, daß etwa der berühmte Modelleur JOHANN CHRISTIAN LUDWIG LÜCKE auch ein hervorragender Elfenbeinschnitzer war. □

Ein Hauptruhmestitel Deutschlands war aber seit langem die GOLDSCHMIEDEKUNST und blieb es auch noch in der Barockzeit. Aber mehr noch als auf anderen Gebieten und vielleicht gerade infolge des festbegründeten Rufes und des strengen Zunftwesens haben sich die Überlieferungen der deutschen Renaissance hier noch in der Barocke maßgebend erhalten. Besonders an Monstranzen, die sonst für die Entwicklung sehr kennzeichnend sind, kommen noch im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts gotische Formen vor; eine Monstranz zu Weilheim vom Jahre 1698 hat noch die Form der alten 'Wurzel Jesse'. Man kann sagen, daß die Renaissanceformen hier zum Teil noch weit in das achtzehnte Jahrhundert hineinreichen. – Von der BEDEUTUNG der deutschen Goldschmiedekunst für Italien war schon die Rede; aber auch in französischen Inventaren erkennen wir allenthalben ihre Spuren. So finden wir im französischen Kroninventar unter Ludwig XIV. (wo es sich zum Teil natürlich aber auch um älteren Besitz handelt)

besonders häufig den Ausdruck: d'argent d'Allemagne, wozu etwa noch bemerkt wird: vermeil doré [feuervergoldet], oder: partie blanc et partie vermeil [zum Teil weiß, zum Teil feuervergoldet], selbstverständlich bedeutet der Ausdruck argent d'Allemagne in dieser Zeit nicht etwa Packfong, wie später im achtzehnten Jahrhundert. Von einem Salzgefäße heißt es geradezu: une grande salliere a l'allemande, so daß DEUTSCHES SILBER im Auslande eine deutliche Stilbezeichnung geworden zu sein scheint. So erklärt es sich auch, wenn es von einer Uhr heißt: une orloge, d'argent d'Allemagne de cuivre doré; Uhren kamen übrigens besonders zahlreich aus Deutschland. Ein Beispiel möge hier genauer angeführt werden; es heißt da: Eine deutsche Uhr auf einem Felsen aus emailliertem Kupfer von grüner und von anderen Farben, davor eine Figur des heiligen Antonius, der an der Glocke zieht, und an seiner Seite zwei schweizerische Figuren [figures de Suisse] und gegenüber ein von einer Art Balustrade umgebenes Parterre, in dessen Mitte ein silbernes Springbrunnenbecken und drei Figuren; das Ganze mit einem Ebenholzsockel auf vier Kupferzwiebeln. — Aus solchen Beschreibungen erkennt man allerdings wieder den KURIOSITÄTEN-CHARAKTER vieler deutscher Renaissance- und Spätrenaissancearbeiten; am stärksten tritt er natürlich bei den Arbeiten, die Nautilusschnecken, Kokosnuß, Narwalzahn u. a. verwenden, hervor. Julius von Schlosser betont wohl mit Recht, wie sehr es den Sammlern und Besitzern der KUNSTKAMMERN darauf ankam, allerlei Seltenheiten und geheimnisvolle Fundstücke zu besitzen, zu denen der Goldschmied dann die Montierung zu liefern hatte; im siebzehnten und im folgenden Jahrhundert geschieht dies besonders auch mit orientalischen Erzeugnissen der Keramik. Wir können das erwähnte Bestreben namentlich auch in den von Edmund Braun besprochenen Kunstkammern des Herzogs zu Trachtenberg und des Grafen von Schaffgotsch erkennen [Kunst- und Kunsthandwerk, 1906, S. 228]. □


Abb. 42 Regensburger Becher

Über die HAUPTGEBRAUCHSFORMEN und ANWENDUNGSARTEN der Goldschmiedearbeit hier zu sprechen, ist wohl kaum nötig, da sie sich eben mit den älteren decken; neu hinzu treten in der Barockzeit die nicht seltenen aus Silber getriebenen Antependien und ganze silberne Altäre für die Festtage, wie etwa der in der Pfarrkirche zu Innsbruck. Eine Eigentümlichkeit Deutschlands ist die häufige Verwendung getriebener silberner EINBANDDECKEN für Bücher, die schon in der Spätrenaissance [Anton Eisenhoit] beginnen; für größere Bücher finden sie sich nach dem sechzehnten Jahrhundert wohl kaum mehr, dagegen für Gebet- und Gesangsbücher noch im ganzen siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert und oft in sehr entwickelten Barockformen. Zur gleichen Zeit sind auch Einbände aus vergoldetem Messing- und Silberfiligran nicht selten; auch werden vergoldete Messingplatten durchbrochen auf farbige Seidenunterlage gelegt, von der sich dann das barocke Ornament sehr wirkungsvoll abhebt. An den





Abb. 43: Humpen, Zinn. Niederdeutschland 1709. Berlin. Kunstgewerbemuseum



Abb. 44: Kurfürstenteller, Zinn. Deutschland, 17. Jahrhundert. Paris, Louvre

Sammetbändern der Bücher sind lange noch kunstvolle Metallschließen beliebt. — Über ganze MÖBEL aus Silber wird besser später zu sprechen sein, da sie wohl erst unter französischem Einfluß entstanden sind. — Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts treten mit der Verfeinerung der höfischen Sitten die verschiedenen TRINKGEFÄSSE an Bedeutung zurück, dafür erlangen SUPPENTÖPFE und SUPPENSCHÜSSELN größere Wichtigkeit. Aber auch hier ist schon französischer Einfluß bemerkbar. Übrigens bleiben die alten Pokalformen, als man schon allgemein aus Gläsern und kleineren Bechern trank, noch für Ehrengeschenke und Innungsfeste üblich. In solchem Zusammenhange wäre etwa der nach Julius Lessing auf der Tafel wiedergegebene Pokal aus vergoldetem Silber, eine gesicherte Augsburger Arbeit vom Jahre 1721, zu betrachten. Die Hauptform ist die des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, die Einzelheiten zeigen ziemlich entwickeltes Barock. Besonders die WILLKOMME der Genossenschaften und Brüderschaften weisen noch bis in das achtzehnte Jahrhundert zum Teil Renaissanceformen auf, auch Schlüsselform oder andere charakteristische Gestaltungen. Trinkgefäße zeigen auch häufig noch TIERGESTALT, wie Bär, Uhu, Einhorn, Hirsch, Falke, Papagei. Auch finden sich Becher in Form von Äpfeln, Birnen oder Tulpen; manche Teile sind dann auch emailliert, wodurch der naturalistische Eindruck noch gehoben wird. Vollere Barockformen zeigt etwa die Regensburger Arbeit der Abb. 42.

Bezüglich der TASCHENUHREN, die ja enger mit den Edelmetallen zusammenhängen, sei nur erwähnt, daß die ältere Eiform mit Beginn des siebzehnten Jahrhunderts zurücktritt und sich bald ganz verliert; es wird die kreisrunde Form allein gebräuchlich, anfänglich aber mit starker Wölbung. Vereinzelt werden noch Fruchtformen und anderes nachgeahmt. Im 17. Jahrhundert werden die Uhrgehäuse besonders gern mit Schmelzen versehen; erst im nächsten Jahrhundert finden sich getriebene Goldgehäuse häufiger.



POKAL, SILBER VERGOLDET · AUGSBURG 1721
BERLIN, KÖNIGL. KUNSTGEWERBEMUSEUM





Auf Becher, Anbietplatten, Kaffeegeräte und andere Gegenstände aus vergoldetem Silber werden gern EMAILS zum Schmucke aufgesetzt; in Augsburg war in solchen Arbeiten besonders JOHANN CONRAD SCHNELL (gest. 1698) berühmt. Die HAUPTWERKSTÄTTEN der Goldschmiedekunst befinden sich noch immer in Augsburg, unter dessen Meistern etwa JOHANNES KILIAN (1623 bis 1697) zu erwähnen wäre, ein Meister, der selbst noch zeichnete und bossierte, während andere sich immer mehr mit dem Arbeiten nach fremden Entwürfen beschäftigten. Diese um sich greifende Trennung des künstlerischen Entwurfes von der Arbeit des Ausführenden hängt gewiß auch mit dem zunehmenden Naturalismus und MALERISCHEN CHARAKTER der Arbeiten zusammen, wodurch mancher Entwurf, wie wir schon bei Rubens sahen, vom Gewerbe losgelöst und zur rein künstlerischen Sache wurde. Es wären etwa noch JOHANN GEORG LANG, LEONHARD HECKENAUER und MICHAEL HECKEL zu erwähnen, sowie die Familien JÄGER, GAAP, MANNLICH und DRENTWETT, von denen etliche auch zum kaiserlichen Hofe in Beziehung traten. Es ist naheliegend, daß in manchen der genannten Familien oder auch in einzelnen Personen sich Goldschmiedehandwerk und Kupferstechkunst miteinander vereinten; das war etwa auch bei JOHANN ANDREAS THELOTT (1654–1734) der Fall. — Neben Augsburg ragte in der Goldschmiedekunst Nürnberg hervor, das sich unter anderem gleichfalls in kunstvollen Gehäusen für Taschenuhren auszeichnete. Auch München, Wien, Prag, Frankfurt wären zu erwähnen, sowie die sächsischen und schlesischen Werkstätten, über deren Bedeutung besonders in jüngster Zeit einige Ausstellungen neues Licht verbreitet haben; doch muß hier wohl auf Spezialuntersuchungen hingewiesen werden, wie solche etwa von Dr. Edmund Braun über die österreichischen und von Dr. Hintze über die schlesischen Arbeiten vorliegen.



Abb. 45. F. L. Schmittner, Entwurf zu einem Perspektivgitter aus Schmiedeeisen

Wirkliche Gebrauchswaren in Edelmetall, sei es auch nur in Silber, sind natürlich selten; hierfür ist ZINN das wichtigere Metall. Auch für Zunftgefäße ist es von besonderer Bedeutung, und selbst Kirchenkelche wurden für ärmere Kirchen aus Kupfer oder Zinn gearbeitet. Die Zeit der größten Vollendung der Zinnarbeiten ist aber wohl mit dem ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts vorüber; immerhin erhalten sich Arbeiten mit gegossenen Reliefs das ganze Jahrhundert hindurch und verschwinden erst im nächsten (Abb. 43). In Nürnberg haben noch immer die KURFÜRSTENTELLER und ähnliche Arbeiten Bedeutung; doch handelt es sich im allgemeinen mehr um eine Fortführung der älteren Formen (Abb. 44). — Aus der zweiten Hälfte des 17. und aus dem folgenden Jahrhundert sind zahlreiche viereckige Flaschen mit Schraubenverschluß, teils plastisch verziert, teils graviert, erhalten. Eigentümlich sind die HANDWÄRMER für Kirchgänger in Form von Gebetbüchern mit reichen Beschlägen und Schließen. Häufig sind im siebzehnten Jahrhundert auch Zinnsärge mit gravierten oder geätzten Ornamenten zur Verwendung gelangt. — In Nürnberg erhielt ganz reines Zinn (ohne Bleizusatz) den Stempel mit dem 'gekrönten Adler', das 'auf englische Art purgierte' den mit Adler, Krone und Rose. — Schüsseln mit großen Blumen und Buckeln, Wärmpfannen und andere Geräte aus MESSING sind noch im ganzen siebzehnten Jahrhundert üblich, im Norden Deutschlands großenteils im Zusammenhang mit niederländischer Erzeugung. □

Zu den blühendsten Zweigen deutschen Kunstgewerbes gehört im allgemeinen die künstlerische Bearbeitung des SCHMIEDEEISENS. Deutschland war schon durch sein Rohmaterial berühmt; bei Savary z. B. heißt es: 'Die verschiedenen Eisenarten Schwedens und Deutschlands sind zum großen Teil besser und biegsamer als die Frankreichs'. Bis zum dreißigjährigen Kriege ist der Stand der deutschen Schmiedekunst überaus hoch; dann trat ein heftiger Rückschlag ein, aber mit der allgemeinen Erholung des deutschen Volkslebens gegen Ende des Jahrhunderts erblüht auch dieser Zweig des Kunstgewerbes wieder. Die Arbeiten der ersten und zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sind, wie Brüning hervorhebt, schwer voneinander zu unterscheiden. Das GITTERWERK des sechzehnten Jahrhunderts mit seinen vielfach verschlungenen und durcheinander geführten Rundstäben, seinen linearen und naturalistischen Formen sowie den bekannten Spindelblumen lebt bis ins achtzehnte Jahrhundert fort. Auch wurden die Gitter, besonders die breiteren aus Eisenblech hergestellten Teile, noch farbig bemalt. Seit Anfang des siebzehnten Jahrhunderts macht sich neben dem älteren Typus des Gitterwerkes aber noch ein anderer geltend und erhält sich in ganz Deutschland bis in das dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts: das Gitterwerk aus Rundstäben mit Durchzügen, Verschnörkelungen und eingehauenen, meist pflanzlichen Ornamenten. Manche Formen erinnern an das Knorpel- und Ohrmuschelornament und reihen die Arbeiten so deutlicher in die Barockentwicklung ein. Manchmal werden auch flachgeschlagene Stäbe ganz mit eingeschlagenem Ornament bedeckt; diese Schmuckart findet sich etwa an Beschlägen und an Türklopfern, ist aber meist nicht besonders fein durchgebildet. — Die früher an den Möbeln üblichen breiten BÄNDER und wuchtigen SCHLÖSSER sind nach der Mitte des siebzehnten Jahr-

hunderts nur mehr in einzelnen Gegenden und mehr volkstümlich erhalten, die Schlösser werden nun in das Holz eingelassen und es treten nur noch die (meist messingenen) Schlüsselschilder hervor. Ende des Jahrhunderts wird in das sonst ziemlich regelmäßige Rundeisengerüst auch der Akanthus eingeführt, die Durchschiebungen der Stäbe werden seltener, die Stäbe meist aneinander vorüber geführt. Auch Schlösser, Beschläge und andere kleinere Arbeiten weisen den Akanthus auf; hierin ist wohl schon französischer Einfluß zu erkennen. Typisch deutsch sind die PERSPEKTIVISCHEN GITTER, von denen Abb. 45 ein späteres Beispiel gibt; diese Arbeiten kommen in der zweiten Hälfte des siebzehnten und im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, insbesondere in Süddeutschland und in der Schweiz, vor und hängen mit der außerordentlich reichen und malerischen Entwicklung gerade der süddeutschen Barockkunst aufs engste zusammen. □

Ein 1710 erschienenes MUSTERBUCH für SCHLOSSER des in Hamburg ausgebildeten HEINRICH OELCKER beweist die lange Lebenskraft der alten Formen und ist noch frei von französischem Einflusse. Von berühmten älteren Meistern dieses Kunstgebietes sei GOTTFRIED LEYGEBE (1630—1683) genannt, ein in Nürnberg ausgebildeter Schlesier, der in Nürnberg und später in Berlin tätig war und durch seine GESCHNITTENEN Stichblätter für Degen, Degengefäße, Pistolenbeschläge und andere Eisenzieraten hervorragte; er schnitt eine Eisenstatuette Kaiser Leopolds I. aus einem einzigen Eisenblocke und eine Statuette des Großen Kurfürsten als heiligen Georg (im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin). Über HOPFERT, der schon unter französischem Einflusse und zwar unter ganz unmittelbarem (durch einen Aufenthalt in Frankreich) steht, wird später zu sprechen sein.

In enger Verbindung mit den Goldschmiedearbeiten stehen vielfach die aus BERGKRISTALL, die schon zur Zeit Rudolfs II. große Bedeutung erlangt haben. So heißt es etwa in dem so oft erwähnten französischen Kroninventar: 'Eine deutsche Weckuhr, mit Kristall gefaßt, mit feuervergoldetem Silber garniert, hoch acht Zoll.' Von besonderer Bedeutung waren die Arbeiten aus Bergkristall auch dadurch, daß sie den größten Einfluß auf die GLASARBEITEN ausübten; auf diesem Gebiet wurde Deutschland ja tonangebend. Wir müssen also einen kurzen Überblick über die Entwicklung des deutschen Kunstglases zu gewinnen suchen und wollen uns dabei hauptsächlich an die Untersuchungen Pazaureks halten. Den größten Teil des siebzehnten Jahrhunderts hindurch ist für die deutschen Werkstätten noch das venezianische Glas, sowohl was Form als Reinheit und Leichtigkeit des Materiales betrifft, das unerreichte Vorbild. Wie schon bei Besprechung des venezianischen Glases selbst gezeigt wurde, suchten sich die Fremden durch glänzend entlohnte Überläufer in den Besitz der Geheimnisse Venedigs zu setzen; auch strebten Deutsche und andere Fremde in Venedig selbst zu lernen. Zunächst waren die ausländischen, besonders auch die deutschen, Erzeugnisse aber doch nur rohe Nachahmungen der italienischen. Immerhin werden selbst schwierig herzustellende FADENGLÄSER auf deutschem Boden verfertigt; in Schlesien werden sie 1675 erwähnt, in Südböhmen kommen sie aber schon zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts und in dem uralten Glasindustriebezirke von Köln am Rhein anscheinend sogar noch früher vor. Jedoch erhält sich die Er-



Abb. 4[illegible] Hofkellereiglas, Dresden. Anfang des 18. Jahrh.

zeugung der Fadengläser überhaupt nicht mehr lange; nur in den Knäufen und Wulsten der Stengel und Deckel verwendet man noch fernerhin farbige Glasfäden, und zwar ist dies sowohl in Böhmen, als in Holland und England der Fall. GEKNIFFENE GLÄSER sind noch im ganzen siebzehnten Jahrhundert wichtig, im achtzehnten treten sie aber gegen die feingeschliffenen zurück und bleiben nur in der mehr volkstümlichen Kunstübung [auch etwa der Frankreichs]; unter anderem wurden besonders die in Deutschland üblichen VEXIERKRÜGE sowie die gläsernen Tiere, Stiefel, Posthörner, Pistolen u. a. durch Kneifen des Glases hergestellt. Auch das REISSEN des Glases mit dem DIAMANTEN, das ursprünglich wohl italienisch ist, wurde seit der Renaissance in Schlesien, Böhmen und in anderen Gegenden geübt und zwar zunächst an eingeführten italienischen Gläsern. In Böhmen wurde es zumeist mit kalter Malerei und Vergoldung verbunden, tritt aber im siebzehnten Jahrhundert überhaupt zurück und bleibt nur in Holland von Bedeutung. Zur Verdrängung der Ritztechnik tragen hauptsächlich zwei Umstände bei: das Aufgeben der Malerei mit den wenig haltbaren Mastixfarben und die Verwendung von Emailfarben an ihrer Stelle, vor allem aber die zunehmende Bedeutung des Glasschnittes. Die deutschen GEMALTEN GLÄSER, besonders die Willkomme mit Reichsadlern, Kurfürsten, Aposteln, Jagddarstellungen u. a. sind trotz der zunftgemäßen Ausführung meist nur als volkstümliche Erzeugnisse anzusehen und wirken hauptsächlich durch naiven Farbensinn; am besten sind noch einige Wappengläser, bei denen es sich offenbar um Arbeiten für verfeinerten Geschmack handelt. Eigentliche Barockformen sind in solchen Arbeiten wohl nicht zu finden. — Künstlerisch am höchsten unter den

mit Emailfarben gemalten Gläsern stehen die für die sächsische Hofkellerei ausgeführten, die auch öfter Vergoldung aufweisen; ihre Form wechselt, doch sind die meisten Stücke zylindrisch und zeigen an einer Seite das sächsische oder polnisch-sächsische Wappen, Initialen der Fürsten und Datierungen, die etwa zwischen 1604 und 1720 liegen. Nach den Forschungen Berlings kamen die älteren Arbeiten von auswärts, aus Venedig, aus Süd- und Mitteldeutschland, später deckten aber wohl die sächsischen Hütten den Bedarf, seit Ende des siebzehnten Jahrhunderts wohl hauptsächlich die 'Kgl. polnische und sächsische Glasfabrique' zu Dresden. ◻



Abb. 47 Glaspokal für Karl VI. von Schreiber [† 17[illegible]] ◻ Berlin, Kunstgewerbemuseum ◻

In künstlerischer Beziehung viel bedeutender sind die Gläser mit SCHWARZLOTHMALEREI. Ihre Ausbildung erhielten sie vor allem durch JOHANN SCHAPER aus Harburg, der 1640 bis 1670 in Nürnberg tätig war; deshalb werden sie auch gewöhnlich als Schapergläser bezeichnet. Ihre Blütezeit fällt in die sechziger Jahre des 17. Jahrh.; Pazaurek will die späteren Arbeiten in dem sog. Laub- und Bandelwerkstil, von dem noch gesprochen werden soll, von den früheren deutlich getrennt wissen. Gute Arbeiten in Schapergläsern bietet die Abb. 48. In Böhmen ist diese Art übrigens weniger üblich; es ist, nebenbei bemerkt, dieselbe Technik, die schon vorher besonders in schweizerischen Glasgemälden zur Verwendung gelangt war. Bei den Schapergläsern findet sich, wie bei den eben genannten Arbeiten, manchmal auch Silbergelb und geringe Goldhöhung. Außer Landschaften u. a. werden mitunter auch humoristische Szenen und Figuren, etwa nach Callot, dargestellt. — Die wichtigste und für das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert bezeichnendste Glastechnik, wird jedoch der GLAS-

SCHNITT mit dem Rädchen, eine Kunst, die im Mittelalter fast völlig verloren gegangen war. Die Ausbildung der Technik fand jedenfalls zuerst am Bergkristalle statt, worüber schon gesprochen wurde. Der GLASSCHLIFF nimmt das Glas gewissermaßen als fertige Masse, wie etwa Kristall oder ein anderes Gestein. Beim Venezianer Glas setzt die Formgebung ein, solange die Masse noch bildsam ist, hier, wenn man von der allgemeinen Form absieht, erst dann, wenn sie erstarrt ist. Das geschliffene (geschnittene) Glas verlangt naturgemäß eine größere Dicke, als sie bei den venezianischen Gläsern üblich war; auch mußte die Masse besonders blasenfrei und sonst rein sein. Die größte Bedeutung für den Glasschnitt erlangte CASPAR LEHMANN durch die Anpassung des Steinschnittes an das Glas und durch entsprechende Verbesserungen der Technik; er muß nach Pazaurek geradezu als der Vater des nachher berühmten, geschnittenen böhmischen Glases bezeichnet werden. Er stammte aus dem Lüneburgischen und arbeitete dann am Hofe Rudolfs II. Sein Schüler GEORG SCHWANHARDT bereichert die Wirkung dadurch, daß er zu dem Mattschnitt noch den Klarschnitt hinzufügt. Man unterscheidet auch den Hochschnitt und Tiefschnitt und die Verbindung beider Arten. Beim HOCHSCHNITT erscheinen alle Figuren in Relief, während das übrige abgearbeitet ist; beim TIEFSCHNITT werden die Formen vertieft graviert, die feinsten Teile der Ornamente wohl auch bloß mit dem Diamanten gerissen. Der Tiefschnitt ist nicht nur leichter auszuführen, sondern gestattet auch eine freiere Gestaltung der Formen und wird darum allmählich der allein übliche. Gewöhnlichere Sorten werden besonders häufig auch durch STERNSCHLIFF und KUGELSCHLIFF verziert, welch letzterer auch schon im Altertum und Mittelalter geübt worden war. Dem Schnitte geht jetzt fast allgemein ein vorbereitender Schliff voran. Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ist unter den Glasarbeitern bereits eine weitgehende Arbeitsteilung eingetreten; die Glasmaler haben übrigens kaum mehr Bedeutung. □

Besondere WICHTIGKEIT für die Glasindustrie haben Nürnberg und Augsburg und dann Böhmen, dessen Weltruf schon im späteren siebzehnten Jahrhundert beginnt und sowohl in dem trefflichen Material als in der Arbeit beruht; gerade der Umstand, daß Nordböhmen so sehr für den Welthandel arbeitet, bedingt hier aber vielfach einen sehr raschen Formenwechsel. Einzelne Erzeugungsorte bilden bestimmte Spezialitäten aus, so etwa Nürnberg Becher auf drei Kugelfüßen und dünnwandige ungeschliffene Pokale auf hohen hohlen, wie gedrechselt wirkenden, Füßen, eine Art Mittelding zwischen Arbeiten im venezianischen Glasstil und im deutschböhmischen Kristallstil. Schlesien, dessen sehr bedeutende Glasindustrie ebenso alt zu sein scheint, wie die böhmische, stand, so lange es habsburgisch war, immer in enger Verbindung mit Böhmen; die Hirschberger Industrie ist schon Ende des siebzehnten Jahrhunderts sehr entwickelt. Anfang des achtzehnten Jahrhunderts übertrifft sie dann in mancher Beziehung selbst die böhmische. □

Die wichtigsten FORMEN sind Deckelpokale, Spitzgläser, breite Stielgläser, zylindrische Gläser in Art der heutigen Wassergläser; auch kommen sehr hohe Spitzgläser für Schaumweine vor; 'Muscheln auff fuessen', die später Schiffchen-

form annehmen, dienen für Salz und Konfekt. Am höchsten bewertet wurden Stücke mit figürlichen Darstellungen, die es ursprünglich den italienischen Kristallen gleich zu tun suchten; mehr oder weniger frei benutzte Kupferstiche und Holzschnitte gaben vielfach die Vorbilder. Im reinen ORNAMENTE finden sich meist kleine Bildchen, Figuren oder Landschaften; doch finden sich auch bloße Linien- Kalligraphen- Ornamente, vgl. Abb. 49. In vielen Fällen wird nur der obere Rand der Gläser verziert. Andere Arbeiten, die neben den besprochenen einherlaufen, mit dichtem, zierlichem Rankenwerk, scheinen in Deutschböhmen besonders für Holland erzeugt worden zu sein. □

Der GLASMALEREI ist die Barockentwicklung begreiflicherweise auch in Deutschland nicht günstig; von der blühenden Glasmalerei etwa der Schweiz bleibt eigentlich nur die Grisaille-Wappenmalerei übrig, wie das zum Beispiele aus einem Verzeichnis der Spenden des Züricher Ambtmannes Escher (1662—1704) hervorgeht; es heißt da zumeist 'grauw in grauw brendt'. Etwas mehr Farbe als im Süden erhielt sich noch bis ins achtzehnte Jahrhundert in Norddeutschland, aber in mehr bäuerischer Verwendung. □

Auch in der deutschen KERAMIK erhalten sich die Formen der deutschen Renaissance sehr lange. Im RHEINISCHEN STEINZEUGE und ähnlich im nassauischen verrät sich das siebzehnte Jahrhundert durch das Zurücktreten des figürlichen Schmuckes und des renaissancemäßig plastischen Dekors gegenüber großzügigen und flachen Ornamenten, die das ganze Stück einheitlicher erscheinen lassen; am längsten erhalten sich noch reichere Wappen. Die eigentliche Blütezeit des rheinischen Steinzeuges, des Siegburger und Frechener, ist übrigens vorbei; das Material war wohl zu kalt und nüchtern und vielleicht auch zu wertlos, als daß es dem gesteigerten Bedürfnisse und dem Sinne für schwungvolle Kraft entsprochen hätte. Auch die KREUSSENER Arbeiten zeigen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert nicht mehr die scharfen Formen der Renaissance; sie werden hauptsächlich durch eine dunkelbraune, stark glänzende Glasur verhüllt. Die immerhin weite Verbreitung der rheinischen, Nassauer und Kreussener Steinzeuggefäße ließ an anderen Orten NACHAHMUNGEN entstehen, die zumeist unter dem Einflusse der Kreussener Ware mit dunkler Glasur auftreten; nach den Forschungen Kurzwellys war in dieser Beziehung namentlich Sachsen, insbesondere die alte Töpferstadt Waldenburg, von Bedeutung. Im Altenburgischen erzeugte man viele gelbe und weiße Bierkrüge mit aufgesetzten emaillierten Perlen, daher PERLENKRÜGE genannt. Endlich gibt es eine dritte Gruppe von braunen Krügen mit aufgelegten und eingeschnittenen Rauten, die in der Lausitz, aber auch in der Umgegend von Eger, hergestellt wurden. Die deutschen Fayencen, die erst später, als die Blaumalerei vorherrscht, größere Bedeutung erlangen, werden darum auch besser später zu besprechen sein; nur auf die OFENERZEUGUNG, die im siebzehnten Jahrhundert vor allem in der SCHWEIZ blühte, sei kurz hingewiesen; besonders die Familie PFAU ragte hier hervor und läßt in Einzelheiten ihrer Arbeiten wohl auch barocke Anklänge erkennen. — Die FARBIGEN FAYENCEN (Majoliken) haben in Deutschland eigentlich nie hervorragende Bedeutung erlangt, doch haben sie als VOLKSKUNST besonders in den österreichischen Ländern, in Oberösterreich,



□ Abb. 48. Schapergläser. Deutschland. 17. Jahrhundert. Böhmisches Gewerbemuseum Reichenberg □

Salzburg usw. in der derberen Art des Volkes sehr Erfreuliches aufzuweisen. Sicher war im Süden zunächst die Nähe Italiens bestimmend. Später macht sich aber immer mehr vom Norden her der holländische Einfluß geltend und reichte nach Alfred von Walchers Untersuchungen bis Gmunden im Salzkammergut. — In einem Falle können wir den Gang vom Süden her deutlicher verfolgen. Rudolf II. berief italienische Arbeiter nach Prag, dem damaligen deutschen Kaisersitze; hier arbeiteten die Italiener zunächst für den Hof und den hohen Adel, dessen Wappen wir auf den Geschirren finden, dann für das Bürgertum. Allmählich traten heimische Arbeiter in die Werkstätten; da sie aber größtenteils evangelischen Glaubens waren, zogen sie es vor, später nach Mähren und dann in die ungarische Slovakei auszuwandern; so verschob sich der Schauplatz, und die Kunstübung selbst sank in immer tiefere und einfachere Volksschichten, bis sie zuletzt als recht primitiv gewordene Kunst endete. Es ist genau der umgekehrte Gang der Entwicklung gegenüber dem, den man heute annimmt, wenn man unsere Kunst durch die Volkskunst 'verjüngen' will. In solchen mehr volkstümlichen Arbeiten sind im siebzehnten Jahrhundert auch größere Ranken und Blumen, insbesondere die beliebten Tulpen, daneben auch Sprüche und Abbildungen von Handwerkszeug anzutreffen; sie erhalten sich so zum Teil bis in den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus. □

Auch die TEXTILINDUSTRIE Deutschlands ist zum großen Teile einfachere Volkskunst geblieben. Die Leinenindustrie Deutschlands hatte zwar schon große Bedeutung aber mehr in einfacherer Massenware. Die Leinendamaste führen noch bis in das achtzehnte Jahrhundert spätmittelalterliche und Renaissancemotive fort, wie symmetrische Figuren und Bäume oder Brunnen, Städtebilder u. a. Im achtzehnten Jahrhundert treten dann allerdings auch reichere Muster auf, die für verfeinerten Geschmack berechnet sind. Die besseren Stoffe, besonders Seidenstoffe, kommen jedoch wohl vorherrschend aus Italien, später aus Frankreich, allenfalls



Abb. 60. Schlesische und böhmische Gläser. Erste Hälfte des 18. Jahrh. Kunstgewerbemuseum, Berlin

aus Holland und ferneren Ländern. Zum Teil wurden die fremden Stoffe in Deutschland auch in einfacheren Materialien [Wolle, Hanf] oder in einfacherer Technik nachgeahmt; besonders gepreßte Wollsamte scheinen in Deutschland im siebzehnten Jahrhundert nicht selten zu sein. Auch eine eigentümliche Imitation reicherer Wandstoffe, die schon im sechzehnten Jahrhundert üblich war und die darin bestand, daß man Hanftuch leimte und mit farbiger Scherwolle bestreute [wozu noch Vergoldung und kalkige Farbe treten konnte], auch dieses Verfahren wird noch ziemlich häufig geübt. □

GOBELINARBEITEN, die in Deutschland schon im Mittelalter vielfach ausgeführt wurden, aber nie die Bedeutung etwa der niederländischen Kunstübung erreichten, werden in kleineren Maßen wohl noch immer an verschiedenen Orten und zum Teil als häusliches Erzeugnis hergestellt. Kissen mit reichumrankten Wappen oder Heiligenfiguren, mit wuchtigen Gehängen oder auch einem Papagei oder mit kräftigen Blumen, besonders Tulpen, sind nicht selten. Eine auf höherer Stufe stehende Haute-lisse-Fabrik befand sich in MÜNCHEN, wo Herzog Maximilian 1615 eine Werkstätte gründete. Sie arbeitete ausschließlich nach Entwürfen Peter Candids; doch waren diese nicht gerade sehr glücklich für die Technik. Auch sind die Farben anscheinend schon von Anfang an mangelhaft gewesen; so ging die Fabrik bald wieder ein, um erst weit später wieder erweckt zu werden.

Die STICKEREI wurde auf deutschem Boden immer eifrig gepflegt; in Süddeutschland besonders sind außerordentlich reiche Antependien und Kirchengewänder erhalten, die von italienischen Arbeiten oft nur schwer zu unterscheiden sind. Mehr nordischen Charakter haben etwa die, freilich auch ziemlich frühen, Barockstickereien in der Mariae Himmelfahrts-Kirche zu Köln, die von einem

Jesuiten JOHANNES LUDGENS (1611 in Holland geboren und bis in die siebziger Jahre in Köln nachweisbar) herrühren (siehe die Tafel Barock-Casel). Bemerkenswert sind großzügige Rankenornamente in gelegtem Golde für Caseln u. a. sowie andere außerordentlich plastisch gearbeitete Goldstickereien mit Tieren in kartuschenartigen Umfassungen, wie sie für Falt- und Satteltaschen, Schabracken usw. im siebzehnten und zum Teil noch im nächsten Jahrhundert üblich waren und noch ziemlich lange den Charakter frühester Barocke bewahren. Unter den SEIDENSTICKEREIEN wären Arbeiten mit deutlichen Formen des siebzehnten Jahrhunderts hervorzuheben, die in flotter Seide breit gelegt sind; die Seide wird auf dem (meist leinenen) Untergrunde durch parallel oder gekreuzt aufgelegte und stellenweis niedergenähte Fäden festgehalten; es ist die TECHNIK, die man heute vielfach als ARABISCHE bezeichnet. Für eine orientalische Herkunft (allerdings nicht aus Arabien) spräche der Umstand, daß gerade der Südosten Deutschlands und die angrenzenden Gebiete die meisten Arbeiten dieser Art erhalten haben (vgl. Abb. 50). Solche Arbeiten reichen übrigens auch noch in das achtzehnte Jahrhundert. Hervorzuheben wären noch die zahlreichen meist mit Wolle und zwar in GROS und PETIT POINT ausgeführten Möbelüberzüge mit barocken Blumen und Rankenteilen oder mit gezackten und OMBRIERENDEN ORNAMENTEN geometrischer Art in der Weise des POINT DE HONGRIE; auch gestickte Einbände für Gebet- und Gesangsbücher sind im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert sowohl in Deutschland als in den Niederlanden nicht selten.

Weit verbreitet ist in Deutschland noch im ganzen siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die NETZSTICKEREI; sie zeigt in dem häufig vorkommenden größeren und reicheren Rankenwerke deutlich barocke Empfindung. Viel ist in Deutschland auch immer in genähten Durchbrüchen für Bett- und Tischwäsche gearbeitet worden, und da erhielten sich die alten strengeren Formen naturgemäß länger.

Kunstvollere SPITZEN, besonders genähte, sind wohl nur im Süden in größerem Maße ausgeführt worden und da, wie etwa in Tirol, im engen Anschlusse an Italien. Nähspitzen in spanischer Art kommen auch schon früh in Süddeutschland vor, jedenfalls schon im dritten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts, z. B. eine Kelchdecke im Besitze der Kirche zu Hall in Tirol; die Decke ist weiß und golden gestickt, die Einsätze und die eigentliche Spitze zeigen außerordentlich reizvolle genähte Formen, weiß mit durchglitzernden goldenen Innenfäden. An bunten Stickereien finden sich häufig ausgeschnittene buntbestickte Zacken, also eine Art unechte spanische Spitze (s. Seite 44). — Geklöppelt wurde in Deutschland offenbar immer viel. Die angebliche Einführung der KLÖPPELSPITZENERZEUGUNG im Erzgebirge durch BARBARA UTTMANN kann uns hier aber nicht beschäftigen, fällt sie doch auch noch in die Renaissancezeit; erwähnt sei nur kurz, daß es sich da offenbar auch mehr um geklöppelte Posamenterien, höchstens um ganz einfache Besätze und Einsätze, handelte. Schon die Verbreitung der Spitzenmusterbücher, deren älteste, wie bereits erwähnt, in Deutschland erschienen sind und die später noch (etwa durch Siebmacher) ausgezeichnete Nachfolge finden, beweist, daß die älteren Spitzenarten, hauptsächlich die Reticella, in Deutschland vielfach ausgeführt wurden, und zwar wohl in häuslicher

Beschäftigung; in ähnlichen Formen haben sich die Spitzen dann noch sehr lange im siebzehnten Jahrhundert erhalten. Wirkliche Barockspitzen wurden — wenigstens in größerer Zahl — wohl nur aus gröberem Materiale und in jenen verschwommeneren Formen ausgeführt, in denen die Barockranken schon mehr zu Schlangenlinien geworden sind. Stiche mit solchen Vorbildern erscheinen Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Augsburg. So wie die Reticella allmählich volkstümlich entartet und zum Teil auch bunt wird, so geschieht es auch mit den verschiedenen Barocktypen. Schon in deutschen Gebieten — etwa in den Alpenländern, in denen sich diese Schlangenformen besonders festsetzen — treten hier und da einige farbige Linien oder farbige Sterne neben den weißen Fäden auf; weit mehr ist das aber bei den slawischen Völkern der Fall, die ihre Barockformen wohl großenteils über Deutschland erhielten. □

Es sei hier noch der deutschen BUCHEINBÄNDE des siebzehnten und zum Teil des achtzehnten Jahrhunderts Erwähnung getan; von den metallenen war schon die Rede. Holzdeckel sind wohl nur mehr für Bibeln und sonst große Folianten üblich; für einfachere Einbände ist im ganzen Jahrhundert die Blindpressung beliebt. In Norddeutschland sowie in den Niederlanden sind auch Pergamentbände mit Blind- und Goldpressung gebräuchlich; auch werden Leerstempelungen mit Lasur- und Lackfarben bemalt. Sehr häufig sind in Deutschland [und Holland] glatte weiße Schweinslederbände, die sogenannten Hornbände, bei denen der Titel dann kalligraphiert ist; oft zeigt auch nur der Rücken Schweinsleder, während die Deckel mit Buntpapier bedeckt sind, in dessen Erzeugung besonders Augsburg hervorragte. □

5. FRANKREICH □

Wie bereits früher besprochen, erhielten sich auch in Frankreich lange die kühleren Formen der Spätrenaissance; doch war die ruhige Überlieferung und Weiterbildung durch die allgemeine Erschütterung, welche die Religionskriege gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts zurückgelassen hatten, vielfach unterbrochen worden, auch war



Abb. [illegible] Stickerei, sogenannte arabische Technik. Österreichisches Museum, Wien. □

stärkeren fremden Einflüssen der Boden so geebnet. Jedoch verrät die Barocke, die in Frankreich unter Ludwig XIII. Fuß faßt, gar bald einen ganz anderen Zug als etwa die italienische, belgische oder süddeutsche Kunst. Teilweise hängt die Einführung der Barocke allerdings auch in Frankreich mit der religiösen Bewegung zusammen, mit dem Wiedererstarken des Katholizismus; aber die eingeführten Formen werden in Frankreich rasch gewandelt, und nicht ohne Recht bezeichnet Molinier die hauptsächlich durch ETIENNE MARTELLANGE vertretene Kunst der französischen Jesuitenbauten als 'pseudo-klassisch, pompös und kalt zu gleicher Zeit . . . ohne jede persönliche Originalität'. Daneben lassen die mehr national-französischen Künstler, wie JAQUES-ANDROUET DUCERCEAU, der noch unter Heinrich IV. tätig war, JAQUES DE BROSSE und LEMERCIER, trotzdem sie vielfach freiere Gruppierung, stärkere Schattenwirkung, Bereicherung der Giebel und Säulenanordnung erstreben, doch immer eine gewisse Kühle und noch immer ein sehr starkes Nachklingen der Renaissance empfinden; die Renaissance war ja in keinem Lande so klassizistisch gewesen wie in Frankreich, mit dessen Streben nach Eleganz und seinem in gewissen Betracht kühleren Geiste. — Die ITALIENISCHE EINWIRKUNG auf die französische Kunstentwicklung war gleichwohl fortdauernd sehr stark, besonders auch durch den Einfluß der Gattin Heinrichs IV., MARIA VON MEDICI, und RICHELIEU, auf dessen große SAMMELTÄTIGKEIT hier leider nicht näher eingegangen werden kann; MAZARIN und COLBERT waren später wie in anderem auch darin seine Schüler. Große Kunstsammlungen hat übrigens schon Anfang des siebzehnten Jahrhunderts der MARECHAL DE CRÉQUI aus Rom und Venedig nach Frankreich gebracht. □

Ludwig XIII. ließ etwa die Palastkapelle von Fontainebleau unter Leitung des Italieners Francesco Bardoni, sculpteur ordinaire du roi, ausschmücken, und offenbar rühren viele im Kroninventar Ludwigs XIV. erwähnte Arbeiten von italienischen Meistern aus der Zeit Ludwigs XIII. her. In Frankreich erschienen auch Nachstiche Mitellis und Originalarbeiten des Stefano della Bella, über dessen langjährigen Aufenthalt in Frankreich schon früher gesprochen wurde. Neben dem italienischen ist aber der NIEDERLÄNDISCHE EINFLUSS nicht zu unterschätzen und er kam dem echt französischen Geiste in mancher Beziehung mehr entgegen als der italienische. In der großen barocken Kunst zeigt er sich etwa in der Berufung des Rubens nach Paris recht deutlich, in dem weiter verbreiteten Kunstgewerbe besonders in den Stichen ABRAHAM BOSSES, die uns noch näher beschäftigen sollen (Abb. 51). Beiläufig beachte man aber schon jetzt, wie sich mit den sonst so strengen Formen schnörkelige Ranken und Ohrmuschelformen vereinigt finden (hier wegen der Beziehung auf das Gehör in überraschend buchstäblichem Sinne). Die Ohrmuschelformen sollen auf die künstlerischen Einwirkungen der Maria von Medici zurückgehen; doch wird wohl der niederländische Einfluß in dieser Richtung noch größer gewesen sein. Die Entwürfe RABELS für Umrahmungen gehören wohl zum weitestgehenden dieser Richtung, sind aber vielleicht nur Kopien niederländischer Stiche. □

Klar trat die Bedeutung der Niederlande für Frankreich auch bei der Begründung der KÜNSTLERKOLONIE im LOUVRE durch Heinrich IV. hervor. In dem



▫ Abb. 51. Abraham Bosse. Das Gehör. Kupferstich ▫

Patent vom 21. Dezember 1608 äußert der König die Absicht: 'das Gebäude [den Verbindungsgang des Louvre mit den Tuilerien] in solcher Form anzulegen, daß bequem eine Anzahl der besten Handwerker und einige der bedeutendsten Künstler, die zu finden wären, dort wohnen könnten, seien es nun Meister der Malerei, der Bildhauerei, der Uhrmacher-, der Steinschneidekunst oder einer anderen hervorragenden Fertigkeit . . . um eine Art Pflanzstätte zu schaffen, aus der, unter Anleitung so tüchtiger Meister ausgebildete, Handwerker hervorgehen, im ganzen Königreiche sich ausbreiten und damit dem öffentlichen Wohle sehr gut dienen könnten'. Die Ideen des Königs waren also nicht dieselben wie etwa die der orientalischen und byzantinischen Herrscher, die an ihren Höfen gewissermaßen Monopole schufen; sondern es wollte der König im Gegenteil eine möglichste Ausbreitung der Künste bewirken. Übrigens mußten im Anfange erst manche Streitigkeiten mit den Korporationen überwunden werden. Für die kunstgewerblichen Fächer wurden nun großenteils Niederländer und in den Niederlanden gebildete Franzosen berufen. Im allgemeinen reicht der niederländische Einfluß bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts; allerdings dürfen wir nicht glauben, daß der italienische dadurch ganz verdrängt wurde. ▫

In den Staatsräumen der Zeit Ludwigs XIII. zeigt sich der beginnende Barockgeschmack in einer, dem Temperament des Königs entsprechenden, fast düsteren Größe. Die Entfaltung der freieren Barocke findet im Kunstgewerbe übrigens

auch in Italien erst um 1640 statt. Es fallen die frühesten Stadien des vollendeten barocken Kunstgewerbes also in die Zeit der Minderjährigkeit Ludwig XIV. und der Regentschaft MAZARINS. Gerade dieser Minister, ein geborener Italiener, hat stets enge Beziehungen zu Italien unterhalten. Auch drängte schon seit Richelieu alles auf staatliche und auch kirchliche Konzentration, die in der italienischen Barocke den Ausdruck verwandter Ideen erkennen mußte. So nahm denn um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts der ITALIENISCHE EINFLUSS wieder besonders zu. Mazarin berief zwar noch den Holländer Gole [Goler] und beschäftigte auch einige französische Künstler; aber zumeist befanden sich in seinem Palast doch italienische Möbel und Geräte oder wenigstens Arbeiten in italienischem Geschmack. Mazarin war es auch, der die Holzbildhauer und Bronzekünstler DOMENICO CUCCI und FILIPPO CAFFIERI, über die noch gesprochen werden soll, nach Frankreich berief. — Wenn im Ganzen die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in Frankreich künstlerisch ein etwas zerfahrenes Bild bietet, so beruht dies wohl nicht nur auf unserer unleugbar noch mangelhaften Kenntnis dieser Epoche, sondern gewiß auch im Wesen dieser Zeit selbst. Es muß eben erst die Zersplitterung des vorangegangenen Jahrhunderts überwunden werden und die verschiedenartigsten Einflüsse vom Süden und Norden verwirren noch den Eindruck; die staatliche Sammlung war rascher vollzogen als die kulturelle. □

Aus dem Zusammenwirken der, inzwischen selbst fortgeschrittenen, italienischen Entwicklung, der älteren französisch-klassizistischen und der niederländischen Richtung, die alle unter dem Drucke eines übermächtigen Königtumes miteinander verschmolzen werden, entwickelt sich in den sechziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts der STIL LOUIS XIV., oder vielmehr, er ist in diesen Jahren bereits als klare Erscheinung vorhanden; er war eine geschichtliche Notwendigkeit wie kaum eine andere. Die Stilbezeichnungen 'Louis XV.' oder 'Louis XVI.' sind mehr konventionelle Bezeichnungen von Entwicklungen, die mit den Trägern der staatlichen Gewalt meist nur in losem Zusammenhange stehen; der Ausdruck Louis XIV. trifft die Sache mehr; allerdings umfaßt dieser Stil im vollen Sinne nicht das ganze Leben des Königs, sondern nur die Jahre seiner Vollkraft, also etwa die Zeit von 1660 bis gegen 1700. Fast JEDE große WELTPERIODE hat in gewissem Sinne ja ihre BAROCKE durchgemacht, auch das Mittelalter und vor allem auch die Antike. Wie schon oben bei Besprechung der italienischen Kunst angedeutet, ist die Stimmung zur Barocke hervorgegangen aus dem Gefühle der Ermüdung, dem Streben nach Entlastung des einzelnen durch Anerkennung einer höheren Gewalt im weltlichen und im geistigen Leben. Auch zu Platos Zeit sehnte man sich nach dem Einen, dem 'Königlichen Manne', der die Herrschaft übernehmen sollte. Dieser kam in Philipp und besonders in Alexander dem Großen; es folgten dann die hellenistischen Fürsten auf dem zerwühlten Boden. Zugleich suchte sich das Gemüt in pathetisch erregter Kunst zu befriedigen. Auch im neuen Europa wuchs die Fürstengewalt in einer Zeit der ERMÜDUNG, der Abspannung, die zugleich starker NERVENANREGUNG bedurfte. Diese Fürstengewalt steigerte sich ins Unermeßliche in Ludwig XIV. Italien und Süddeutschland haben nach der religiösen Seite des Barockgefühls ein wohl bedeutenderes geschaffen; aber Ludwig XIV. ist tatsäch-

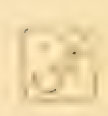
lich die letzte und höchste Verkörperung der Barockidee, soweit sie Weltliches betrifft, und darum muß bei der Besprechung der letzten Ergebnisse der Barockkunst in Frankreich und überhaupt in Europa immer und immer wieder sein Name und seine Person hervortreten. Die BAROCKIDEE, die auf die Konzentrierung hinarbeitet, wurde so in ihrer letzten Folgerung tatsächlich zu einer persönlichen Angelegenheit, um so mehr als dieser EINE sich vollständig zum Träger dieser großen Idee zu machen schien. Dadurch war aber die, nun in EINER PERSON gipfelnde, Entwicklung in ihrer weiteren Entfaltung auch an die Schicksale dieser Einen Person gebunden. Die überwältigende Größe, die jeden intimen Reiz vernichtete und all des geheimen Zaubers kleinen Glückes entbehrte, trieb die verödete Seele des Königs, von einem gleichfalls öde gewordenen Hofe umgeben, zur Frömmelei (mehr als zu echter Frömmigkeit), zum Eigensinn und zur Schaustellung einer Größe, der es an herzbelebender Wärme gebrach. Geistig war der König schon tot, als er noch jahrelang herrschte. Aber durch Jahrzehnte hat er allem, was in seine Nähe kam, den Stempel seines Wesens aufzudrücken verstanden. Und es ist bewunderungswürdig, wie der König auf der Linie, die das ERHABENE vom LÄCHERLICHEN scheidet, mit solcher Sicherheit zu wandeln verstand, daß seine Gestalt — wenigstens vom Standpunkt des Zeitgenossen aus — immer mit dem Hintergrunde des Erhabenen erschien. □

Die MACHT, die Ludwig XIV. zur Verfügung hatte, seit er bald nach 1660 die Zügel der Regierung selbst ergriffen hatte, übertraf wohl alles, was seit der Zeit der römischen Kaiser einem einzelnen Menschen zu Gebote stand. So konnte nun auch eine Kunstförderung beginnen, wie sie in gleichem Maße konzentriert und zielbewußt die Welt wohl weder vorher noch nachher gesehen hat. Wesentlich unterstützt wurde der König in seinen Bestrebungen auch durch seinen genialen Minister COLBERT. Zugleich ist jetzt aber der Einfluß nicht nur des Herrschers, sondern auch der von ihm begünstigten KÜNSTLER größer, als je zuvor, insbesondere im Kunstgewerbe. Die Malerakademie war schon 1647 gegründet worden; die Architekturakademie folgte 1671; für das Kunstgewerbe war aber die wichtigste Gründung die 'MANUFACTURE ROYALE'. □

Der leitende Geist dieser Kunststätte war CHARLES LEBRUN; sein Einfluß erstreckte sich in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts fast auf alle Künstler, insbesondere auf die Kunstgewerbetreibenden des offiziellen Frankreich. Lebrun war vielleicht kein besonders origineller Künstler, wie dies auch seine französischen Bewunderer zugeben, aber ein ungemein fruchtbarer und bedeutender Zeichner, eine gewaltige Arbeitskraft und ein großes Organisationstalent. Er wußte die verschiedensten Künstler, Architekten, Zeichner, Bildhauer, Tischler u. a. an sich heranzuziehen und sie zu einträchtiger Arbeit zu vereinen. Jedenfalls ist es aber charakteristisch für das malerisch empfindende Jahrhundert, daß ein Maler an die Spitze eines so viele Zweige der Kunst umfassenden Unternehmens gestellt wurde; ähnlich hatte ja schon Rubens kraft seiner Persönlichkeit in Belgien eine Art Oberherrschaft auf kunstgewerblichem Gebiete ausgeübt. Es ist dies sehr wichtig zu beachten, da es deutlich zeigt, daß die Führung im Kunstgewerbe, die im Mittelalter der wirkliche Handwerker inne hatte, diesem

nun endgültig entrissen ist; begonnen hat dieser Prozeß übrigens schon in der Renaissance. Aus ihm erklärt sich ein großer Teil der Vorzüge und der Fehler des ganzen späteren Kunstgewerbes, in gewissem Sinne bis in unsere Tage. — Charles Lebrun ist 1619 zu Paris als Sohn eines Bildhauers geboren und wurde schon früh in Bildhauerei und Malerei ausgebildet. Verhältnismäßig jung fand er Beschäftigung bei dem Kanzler Seguier, einem berühmten Kunstfreunde, und bei Richelieu (1638) erhielt er den Titel eines peintre du roi. Dann war er drei Jahre in Italien, wo er Raphael und die Antike, im Dekorativen aber hauptsächlich Annibale Carracci und Pietro Berrettino da Cartona, studierte; seit 1645 wieder in Frankreich, wurde er 1647 zum valet de chambre du roi ernannt. Als Maler war er nicht nur mit Staffeleibildern, sondern auch mit der Ausmalung einer ganzen Reihe neu erbauter Paläste beschäftigt; besonderen Erfolg hatte die Ausmalung der Decke im Hôtel Lambert-Thorigny (1649). In dem noch zu erwähnenden Streit um die Malerakademie, an dem auch Bosse gegen die Akademie teilnahm, gehörte er zu ihren entschiedensten Anhängern. Wichtig wurde besonders seine gegen 1657 erfolgte Berufung zur Ausschmückung des von dem Surintendanten FOUQUET durch LE-VEAU erbauten Schlosses zu Vaux-le-Vicomte. Hier schuf er nicht nur große Bilder, sondern war auf Wunsch Fouquets auch mit den Entwürfen für die Dekorateure beschäftigt sowie als Bildhauer und in der Goldschmiedekunst tätig. Ja, noch mehr, er leitete die neue, von dem Surintendanten in Maincy errichtete Gobelinmanufaktur; die Entwürfe, die er für dieses Unternehmen ausführte, wurden zum Teil allerdings erst später in der Königlichen Manufaktur vollendet. Jedenfalls war aber seine Tätigkeit bei Fouquet die Vorschule für die große Tätigkeit, die seiner noch harrte. Im Schlosse Vaux, das ja auch als Bau für die spätere Kunstentwicklung so wichtig wurde, lernte MAZARIN den Meister kennen. Schon 1660 konnte Lebrun für den König tätig sein; 1662 erhielt er, durch Colbert wesentlich gefördert, den Titel premier peintre du roi; später wurde der Künstler auch geadelt. Auf Lebruns Hauptwerk aus dieser Zeit, die GALERIE D'APOLLON, die übrigens wegen der Arbeiten in Versailles unvollendet blieb und erst im neunzehnten Jahrhundert zu Ende geführt wurde, kann hier nicht eingegangen werden, auch nicht auf die 1678 unter seinem Einflusse begonnene GALERIE DES GLACES in Versailles; jedenfalls gehören diese Räume, wie zahlreiche andere der Schlösser Ludwigs, zum einheitlichsten und eindrucksvollsten, was irgend eine Zeit geschaffen hat. Näher muß hier jedoch auf seine Tätigkeit an den GOBELINS eingegangen werden. Die Anfänge der neuen Gründung reichen bis 1663 zurück, die entscheidende Organisation erhielt sie mit Königlichem Patente vom November 1667. Das ganze weitverzweigte Unternehmen wurde dem Surintendant des bâtiments, arts et manufactures unterstellt; es folgten aufeinander Colbert, Louvois, Colbert de Villacerf, Jules Hardouin-Mansart und der Duc d'Antin, der allerdings Directeur und nicht mehr Surintendant des bâtiments du roi war. □

Eigentlicher Direktor und somit KÜNSTLERISCHER LEITER wurde zunächst LE BRUN, der vermutlich schon bei dem Entwurfe der Statuten beteiligt war und, wie gesagt, bereits aus seiner Tätigkeit in Vaux-le-Vicomte und Maincy ge-







□ Abb. 82. Abraham Bosse. Entwurf zu einem Fächer □

eignete Erfahrung mitbringen konnte. Le Brun wählte auch die zur Mitarbeit heranzuziehenden Künstler und Arbeiter, wobei Ausländer die Rechte der Inländer erhielten. Um für die Zukunft zu sorgen, wurde auch eine Schule für 60 Kinder errichtet. Im ganzen wurde auf die engste Verbindung von Kunst und Gewerbe hingearbeitet. Von Künstlern, die im Hôtel des Gobelins, über das noch gesprochen werden soll, oder im Louvre mehr oder weniger unter Le Bruns Einflusse arbeiteten, wären etwa zu nennen: die Maler VAN DER MEULEN, NOEL und ANTOINE COYPEL, der Bildhauer CAFFIERI, die Stecher AUDRAN und VARIN, die Ebenisten PIERRE POITOU, DOMENICO CUCCI, JEAN MACE und CHARLES ANDRE BOULLE, die Goldarbeiter BALLIN, ALEXIS LOIR, CLAUDE DE VILLERS und DUTEL, der Tapissier JANS und dessen Sohn. Die Worte, die sich später in den Nachträgen zu Savary über die Manufacture des Gobelins finden, mögen in gewisser Beziehung ja übertrieben sein, aber ganz ohne Berechtigung sind sie nicht: es ist da von dem Gebäude die Rede, 'in dem so viele geschickte Arbeiter unterrichtet und ausgebildet wurden und sich seit seiner Errichtung über das Königreich, insbesondere über die Hauptstadt ausgebreitet haben, wo sie die schönen Künste auf einen solchen Stand der Vollendung gebracht haben, daß die Franzosen durchaus nicht mehr mit Neid auf die bewunderungswerten Werke der Griechen und Römer zurückzublicken brauchen'. Der hier in der Tafel wiedergegebene Gobelin, der den Besuch Ludwig XIV. in der Manufaktur darstellt, kann ein Bild des vielfältigen Schaffens bieten. □

Neben Le Brun kann JEAN LE PAUTRE (1617—1682) als der kennzeichnendste Vertreter des Stiles Louis XIV. angesehen werden. Sein Lehrer war der Tischler und Ornamentist ADAM PHILIPPON; dessen in Italien gemachte Zeichnungen waren auch die ersten, die Le Pautre (seit 1645) stach; aber auch später sind in den nach Le Pautres eigenen Entwürfen ausgeführten Stichen italienische Anregungen häufig unverkennbar; ganz besonders hat offenbar Stefano della Bella, der, wie erwähnt, 1640—1650 in Paris war, auf ihn gewirkt. Le Pautre geht von

dem reichen, mit Licht und Schatten arbeitenden 'römischen' Rankenwerke aus und weiß es in fast unbegrenzter Fülle abzuwandeln; man kennt von ihm mehr als 2000 Stiche, die alle entschieden etwas Volles, Üppiges an sich haben. Wenn man seinen Arbeiten aber Überfülle vorwirft, so möge man bedenken, was Molinier von den älteren Ornamentstechern überhaupt mit Recht hervorhebt, daß sie die Entwürfe für einzelne Gegenstände oft absichtlich mit allerlei Ornament überladen, um so auf einem einzigen Blatte möglichst viel Anregung (auch für verschiedene Verwendung) zu bieten. Aber, wie gesagt, er bietet Fülle, auch wo solche Absichten unmöglich vorhanden gewesen sein können; jedoch bietet er diese Fülle innerhalb strenger Umrahmung und doch bei weitem nicht mit der eigentümlichen Saftigkeit des unverfälschten Italieners oder des Süddeutschen. Da er selbst das Tischlerhandwerk gelernt hat, bleibt er in der Hauptsache auch immer beim Ausführbaren. In mancher Beziehung gehört Le Pautre auch noch der schwereren Louis XIII.-Richtung an und erinnert andererseits, wie etwa in einem Entwurfe für einen Deckelpokal (Pequéguot XIII. 616), auch an Rubens. Weniger wichtig für uns ist Jeans Bruder, ANTOINE LE PAUTRE, dessen architektonische Stiche jedoch für die Beurteilung der Zeit von Bedeutung sind. — Auf der Tafel ist ein Entwurf Jean Lepautres dargestellt, bei dem man sowohl den Konsoltisch mit den Sphingen, der Vase und den Putten, als die Gueridons mit den Figuren und Leuchtern, ferner den Spiegel mit den reichen Figuren beachten möge; auch die in der Barockzeit häufig vorkommende und bereits erwähnte Sonderbarkeit, daß ein Spiegel vor einem Gobelin angebracht ist, möge nicht unbeachtet bleiben. Der Barocke kommt es eben nicht auf die Einzelwirkung der Stücke an, sondern auf das volle Zusammenklingen. □

Einer im gewissen Sinne ganz anderen Richtung gehört der Lothringer JEAN BERAIN (gegen 1639 bis 1711) an. Er ist seit 1674 'dessinateur de la chambre et du cabinet du roi'. Sein Bruder CLAUDE (gestorben 1726) war 'graveur du roi'. Beide haben ungezählte Entwürfe für die verschiedensten kunstgewerblichen Gegenstände geschaffen; wenn sich bei ihnen auch zweifellos italienische Einflüsse geltend machen, so kommt ihre Art (vgl. die Tafel) doch viel mehr aus der Richtung der französischen Ornamentisten des sechzehnten Jahrhunderts. Die alten Überlieferungen waren ja nie ganz erloschen; CHARMETON und JEAN LE MOYNE zum Beispiel führten sie fort. Letzterer nahm auf Berains Schaffen wohl auch unmittelbaren Einfluß. Zur Bedeutung gelangte Berain fast zur selben Zeit, da Jules Hardouin Mansart als Architekt der Versailler Bauten an die Stelle schwerer Pracht strengere und zugleich zierlichere und elegantere Formen treten ließ. — Man mag sich über das oft Spielerische und Groteske der Formen Berains einen Augenblick wundern; aber auch das hängt, so sonderbar es zunächst klingen mag, mit dem Klassizismus zusammen. Auch die Renaissance Italiens hat bei aller Mäßigung in den Hauptformen der Architektur und der Geräte innerhalb bestimmter, klar vorgezogener, Grenzen phantastische Anregung gestattet, ja sogar eine gewisse Selbstironisierung der Phantasie, wie sie im Grottesken liegt. Gerade dieses Bewußt-Spielende, dieses Sich-Selbst-Bespöttelnde der Phantasie tritt bei Jean Berain stark hervor; so wurde er auch in manchem Sinne ein Vorläufer des Ro-



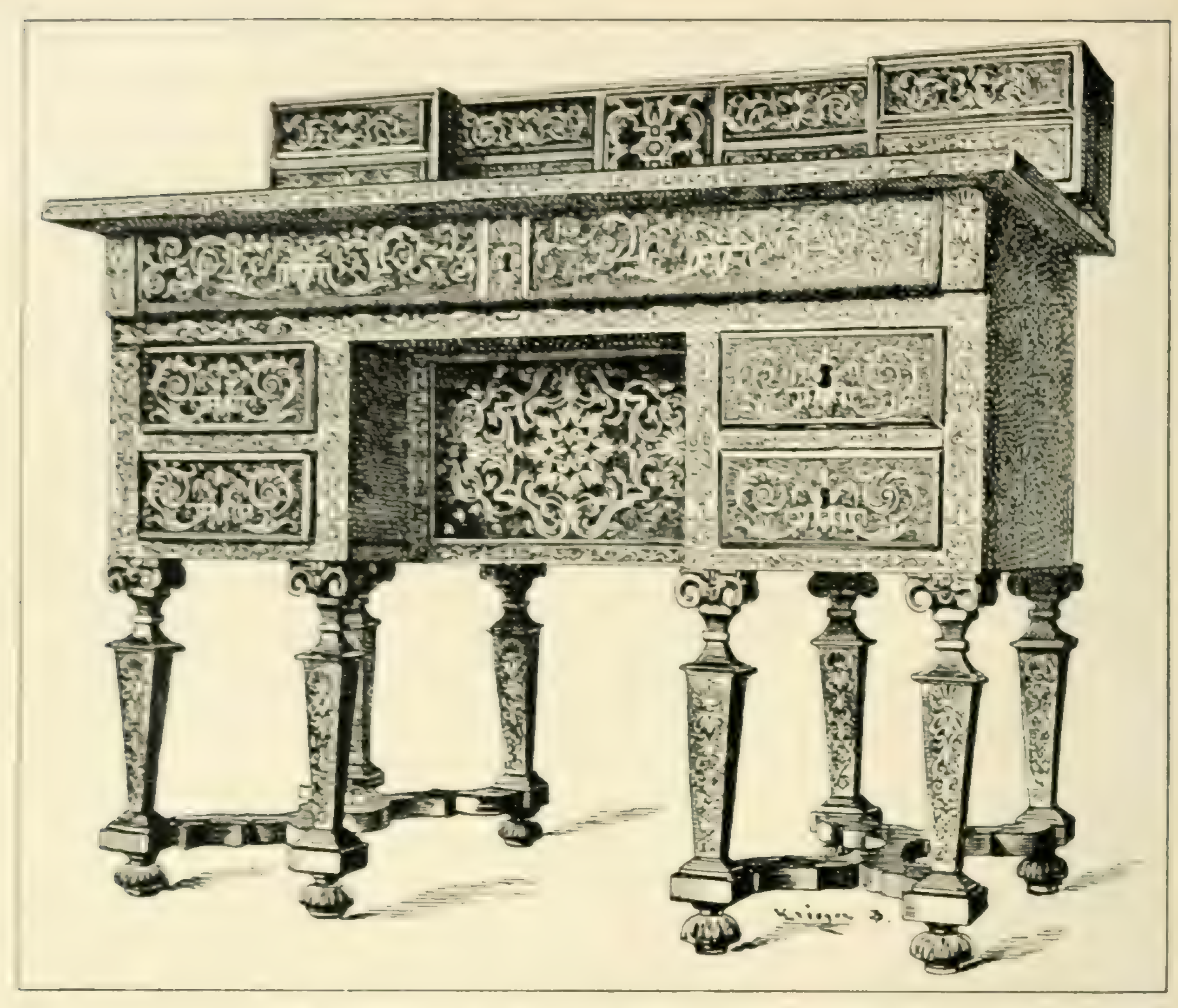
ORNAMENTSTICH
VON JEAN BERAIN



koko und bildet das Bindeglied zwischen diesem und der Renaissance. Eine ganze Wandfüllung von Jean Berain bietet die Tafel. Man bemerke unter anderem auch das an manchen Stellen eckige Abbrechen der Kurven, eine Bildung, die dann unmittelbar vor dem Rokoko besondere Bedeutung erlangt. die Teppiche, Weihrauchpfannen, Blumengehänge, Putten, Sphingen mit den eigentümlichen Schabracken und dem Federschmucke — alle diese Formen werden gleichfalls sehr beliebt; sie gehen in ihren Anfängen aber alle schon in die Renaissance zurück. — Ein großer Teil der Stiche nach Berain ist erst nach seinem Tode erschienen, ein Beweis seines dauernden Einflusses; auch gibt es kaum einen anderen kunstgewerblichen Meister in Frankreich, der so auf das Ausland gewirkt hätte, wie er; seine Stiche bilden eine Hauptgrundlage des noch zu behandelnden deutschen LAUB- UND BANDELWERKES. Von Franzosen hat er besonders den großen Ebenisten Boulle beeinflußt, von dem noch die Rede sein wird. ❑

Es wäre hier noch auf den Architekten und Stecher JEAN MAROT (1619—1679) und insbesondere auf seinen Sohn DANIEL (1650 bis nach 1718) hinzuweisen. Jean Marots Formenschatz bewahrt noch Reste von Kartuschenwerk, ist aber — wenigstens von 1650 an — ziemlich abgeklärt und gemäßigt, manchmal vielleicht etwas kleinlich. Daniel, der infolge der Aufhebung des Edikts von Nantes nach Holland auswanderte und dann mit Wilhelm von Oranien nach England ging, steht (nach Fr. Back) in seinem Stile etwa "in der Mitte zwischen Le Pautre und Berain". Später machen sich auch holländische Einflüsse bei ihm geltend; in manchem kann er schon zu den Vorboten des Rokoko gerechnet werden. Der auf der Tafel wiedergegebene Entwurf Daniel Marots kann uns auch bereits das Eindringen chinesischer Formen in die Spätbarocke zeigen, eine Erscheinung, die im Régencestile und im Rokoko dann an Bedeutung noch zunimmt und dort eingehender besprochen werden soll. ❑

Nachdem wir nun die wichtigsten allgemeinen Grundlagen für die Entfaltung des barocken Kunstgewerbes in Frankreich und die führenden Künstler im allgemeinen, noch ohne besondere Rücksicht auf bestimmte Arbeitsgebiete, kennen gelernt haben, soll nun versucht werden, die einzelnen Gebiete näher kennen zu lernen. Wir müssen uns dabei aber wieder dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts zuwenden und wollen zunächst die MÖBEL und HOLZARBEITEN ins Auge fassen; doch muß man sich dabei natürlich wieder auf wenige besonders kennzeichnende Erscheinungen und Tatsachen beschränken. Schon oben wurde auf die Bedeutung der Stiche ABRAHAM BOSSES für die Beurteilung der französischen Kunst der ersten Hälfte des Jahrhunderts hingewiesen. Von Bosse (1611 bis 1678) sind zwar auch eigene Entwürfe erhalten, die für die Louis-XIII.-Zeit nicht unbezeichnend sind, wie etwa der Entwurf Abb. 52; viel wichtiger sind aber doch die zahlreichen Stiche, in denen er sich mehr als Beobachter des Lebens seiner Zeit und ihrer äußeren Erscheinung zeigt. Er ist der Sohn eines Kleiderhändlers in Tours, ein Sprosse jener Gegend, die einem Pallissy, Du Cerceau, Goujon und anderen Meistern der französischen Renaissance ein wichtiges Feld der Tätigkeit geboten hatte. Unverkennbar ist auch der Einfluß niederländischer und deutscher Stiche auf seine Arbeiten. Seine Kunst ist volkstümlich; die Darstellun-



□ Abb. 53: Bureau der Maria von Medici. Cluny-Museum, Paris □

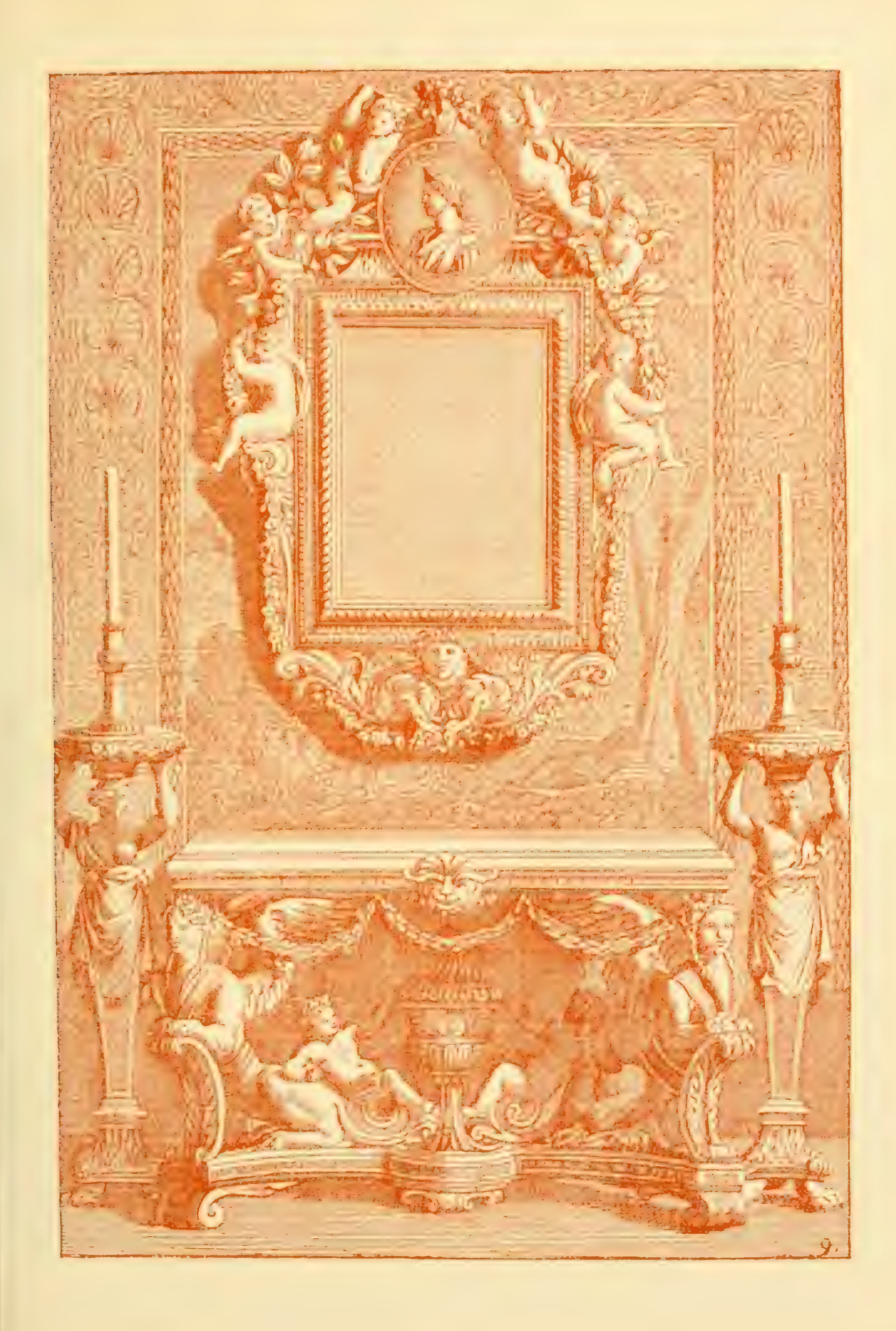
gen sind bei ihm, dem Reformierten, vielfach moralisierend gemeint; bei aller Genauigkeit der Arbeiten, die sie uns für die Beurteilung der kunstgewerblichen Entwicklung so wichtig machen, bleibt er jedoch immer künstlerisch. In späteren Jahren kam er in heftigen Streit mit den Akademikern, die ihn anfangs sehr begünstigt hatten, besonders mit Lebrun; in die Zeit Ludwigs XIV. paßte seine schlichte Natur eben nicht mehr. — □

Die Möbel unter dem griesgrämigen Ludwig XIII. sind in vieler Beziehung einfacher als die der vorhergehenden lebenslustigeren Zeit. Es ist weniger Skulptur vorhanden, dagegen mehr DRECHSLERARBEIT; besonders die spiralförmig gedrechselten Formen können ebenso, wie die gedrehten Säulen in der Architektur, für die erste Stufe der Barockkunst allenthalben als kennzeichnend angesehen werden. Auf einem Stiche von Trouvain sehen wir auch noch Ludwig XIV. an einem Billard mit so gedrechselten Verbindungsstangen spielen. Besonders wäre in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts (man vergleiche besonders Abb. 51) auf die Fülle des STOFFBEZUGES hinzuweisen, der sich, oft mit Borten und Fransen besetzt, über Kästen, Betten, Tische und Stühle (hier mit flachen Nägeln befestigt) ausbreitet; auch dies mußte übrigens schon bei den niederländischen



JEAN LE PAUTRE
ORNAMENTSTICH




9.



□ Abb. 54: Bureau des Marschalls de Créqui Cluny-Museum, Paris □

Möbeln hervorgehoben werden und reicht zum Teil (wenigstens bei den Betten) schon weiter zurück. Dazu kommen Kissen und an den Wänden reiche Behänge. — Wie wichtig der niederländische Einfluß war, zeigt die häufige Erwähnung der chaises de Flandre in französischen Inventaren der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Immerhin gibt es auch GESCHNITZTE MÖBEL in italienischer Art, wenigstens gegen Ende dieser Periode; wichtiger ist das Schnitzwerk der Rahmen von Bildern und Spiegeln. Auch die Rahmen von Blenden der Wandleuchter werden manchmal reicher in Holz geschnitzt, und ebenso die Wandarme selbst. □

Auf die Bedeutung der KABINETTE ist bereits früher hingewiesen worden; sie kamen, wie bereits erwähnt wurde, zum Teil auch aus Deutschland und Italien, während andere Möbel wieder aus Flandern und Holland bezogen wurden. Die Kabinette werden entweder schon außen sehr reich ausgestattet, oder außen einfacher in Ebenholz gehalten, dann aber innen besonders reich ausgeführt. Ein außerordentlich prächtiges, wohl für diesen König gearbeitetes Kabinett, ist im Kroninventar unter Ludwig XIV. beschrieben; es bietet ein ganz anderes Bild als jenes, das wir aus den Stichen Bosses erhalten. — Hauptsächlich in die erste Hälfte des Jahrhunderts fällt auch die Entwicklung des BUREAU, das sich wohl aus dem Kabinett entwickelt hat und zwar dadurch, daß der nach vorn aufzuschlagende Deckel des, auf einem Tische stehenden, Kabinetts zu einer wirklichen festen Tischplatte wurde. Das Bureau des Marschalls de Créqui [Abb. 54] ist jedenfalls nicht nach 1638 entstanden, wäre also Stil Louis XIII. Man vergleiche noch Abb. 53. Auch die KOMMODE muß sich schon früher, nicht erst im Louis XIV., aus den älteren truhenartigen Renaissanceformen entwickelt haben. □

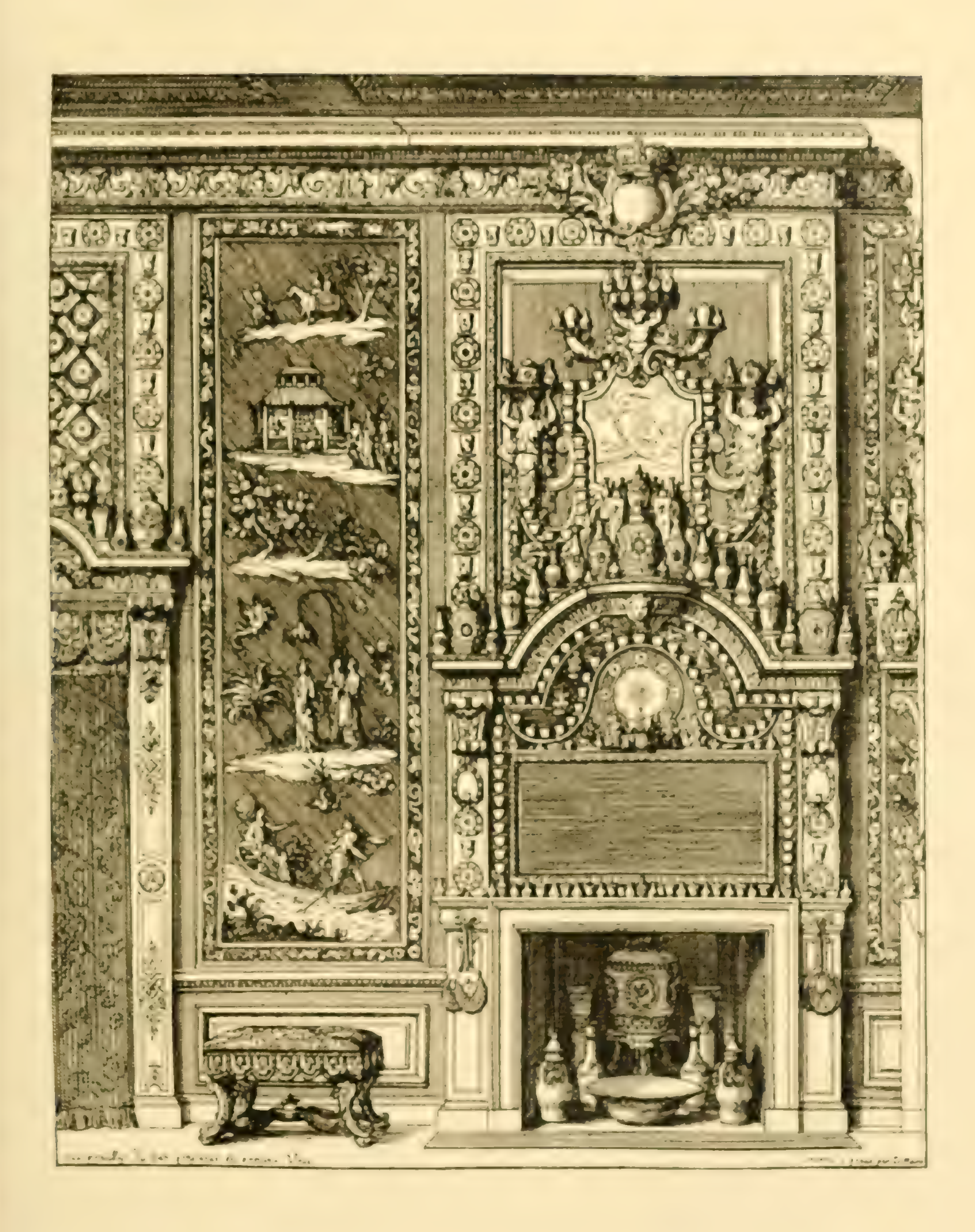
Die BETTEN erscheinen nicht nur in der durch Bosse vertretenen Zeit ganz in Stoff gehüllt, sondern auch später noch [vgl. die Tafel]; zumeist ist das Bett, das bei Hofe und in den vornehmen Kreisen zum Paradestück geworden ist, später in einen Alkoven gerückt. Bei den großen Paradebetten konnte sich besonders die Stickerei und Weberei entfalten, worüber noch gesprochen werden soll. Mehr Gelegenheit zur Entwicklung der Holzskulptur bot die CHAISELONGUE, 'lit à la duchesse' genannt; sie hatte ein oder zwei Lehnen, später wenigstens, meist mit Rohrgeflecht; eine Hauptsache waren wieder die Kissen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tauchen für einen langen Sitz mit zwei Lehnen an den Enden auch die Ausdrücke CANAPÉ und SOPHA auf. Guéridons nach italienischer Art in vergoldetem Holz sind im ganzen siebzehnten und folgenden Jahrhundert üblich, natürlich nach dem Stil in den Einzelformen wechselnd.

In der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts beginnt mit der Einführung der Pendeluhren der Uhrkasten, der nun auch die früher freihängenden Gewichte aufnimmt, und mit ihm die STOCKUHR besondere Wichtigkeit zu erlangen; zunächst klingt dabei aber noch die alte Form der Standuhr mit gesondertem Postamente durch [Abb. 55 auf Seite 92]. □

Große Bedeutung hatten für die Möbel des Hofes und der Großen das Florentiner Mosaik, die gravierten Elfenbeintafeln, die Inkrustationen mit Perlmutter und Schildpatt sowie die eingesetzten Miniaturen und sonstigen Malereien. In Frankreich war gewiß zum Teile Kostbareres vorhanden, als in Italien selbst; wenigstens in der mittleren Zeit Ludwigs XIV. konnte weder der päpstliche Stuhl noch Toskana noch Venedig über nur annähernd so große Mittel verfügen, wie sie dem französischen Hofe zu Gebote standen. — Über den zunehmenden Einfluß der inzwischen erst zur Vollendung gereiften italienischen Barocke zur Zeit Mazarins wurde bereits gesprochen. Es werden nun auch bedeutende ITALIENER an den Hof herangezogen; der Name DOMENICO CUCCI wurde bereits genannt. Der Meister wurde 1664 in Frankreich naturalisiert; 1704 oder 1705 starb er. In den Rechnungen wird er als 'ébéniste' und als 'fondeur' bezeichnet. Seine Haupt-



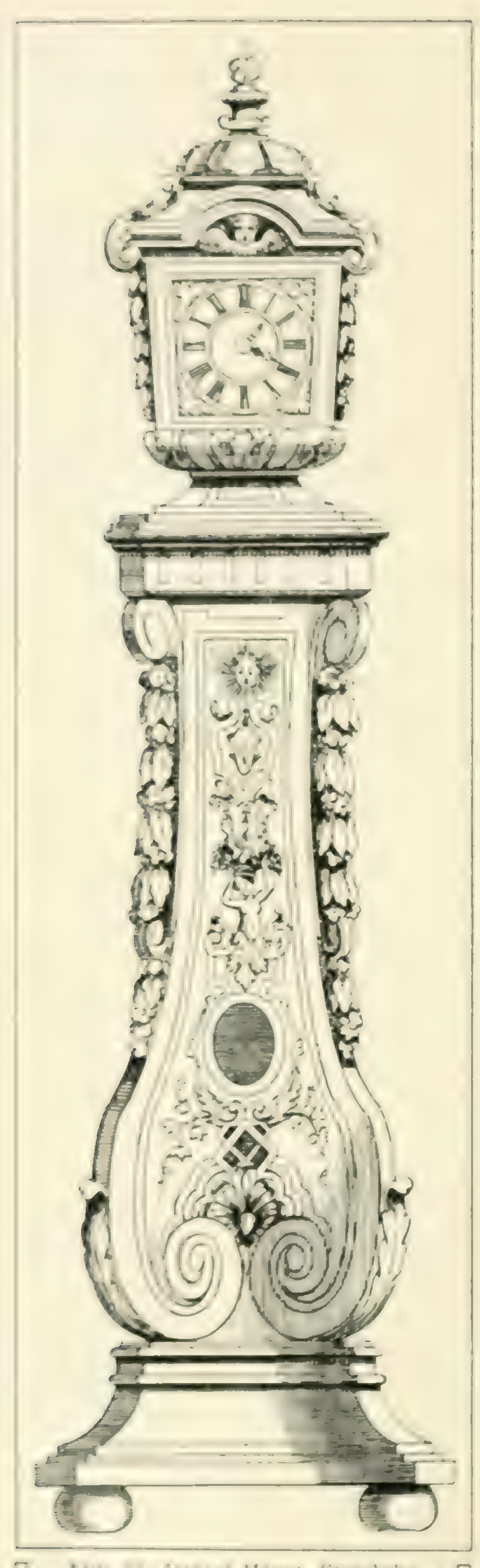
[illegible]
[illegible] DANIEL MAROT



werke, darunter die als 'les temples de la Gloire et de la Vertu' bezeichnete Zimmereinrichtung, in der Ludwig XIV. und Maria Theresia als Apollo und Diana dargestellt waren, sind für immer verloren gegangen, doch muß Cucci jedenfalls zu den wichtigsten neben Lebrun tätigen Künstlern gerechnet werden; das meiste führte er wohl nach seinen eigenen Entwürfen aus, manches aber auch nach denen Lebruns. Von Cucci wurden Kabinette mit Florentiner Mosaik und reichem Figurenschmuck in Bronze, zum Teil auch mit vielfarbigen Steingründen, große Bronzearbeiten, wie etwa die Balustrade der großen Treppe in Versailles, aber auch Türriegel und andere einfachere Arbeiten angefertigt, denn in den königlichen Schlössern war eben alles bis zum letzten künstlerisch und technisch aufs höchste vollendet. Gerade diese Sorgfalt im einzelnen ist eine gute Schule für das französische Kunstgewerbe geworden und hat sich bis heute noch als segensreich erwiesen. — Von derselben Bedeutung wie Cucci war PHILIPPE CAFFIERI. Er stammt aus einer Neapolitaner Familie und war unter Alexander VII., dem sein Vater als Ingenieur diente, in Rom tätig; 1665 wurde er in Frankreich naturalisiert und 'sculpteur ordinaire des meubles de la Couronne'; durch die Verheiratung mit einer Base Lebruns trat er diesem gewiß noch besonders nahe. Er war sowohl Bronzegießer als Holzbildhauer und insbesondere auch der Schöpfer zahlreicher Bilderrahmen, Gueridons, Postamente verschiedener Art, geschnitzter Arm- und Feldstühle, die dann durch Vergoldung, Versilberung oder Bemalung ihre letzte Vollendung erhielten. Zu seinen gesicherten Werken zählen zum Beispiel die später versetzten Türflügel der großen Treppe in Versailles. Man vermutet (und offenbar mit Recht) in den gemäßigteren Formen solcher Arbeiten den Einfluß Lebruns, während sich die eigentlich italienische Kunst in dieser Zeit zu immer kräftigeren und üppigeren Gestaltungen entwickelte. ☐

Auf dem Gebiete der reinen HOLZINTARSIA hat schon der früher erwähnte JEAN MACÉ, der seine Ausbildung in den Niederlanden genossen haben soll, ganz Bedeutendes geleistet. Er soll auch neue Verfahren der Holzfärbung, besonders ein Schwarzfärben erfunden haben, wodurch das Holz zugleich widerstandsfähiger gemacht wurde. Er arbeitete sowohl Möbel als Vertäfelungen und auch Intarsienbilder; so erhielt er auch den Titel 'menuisier et faiseur de cabinets et tableaux en marqueterie de bois'. Man kann wohl annehmen, daß er auch auf Boulle gewirkt hat. Doch sucht dieser, wie wir sehen werden, reichere Wirkungen, die noch weiter durch die reichen Bronzebeschläge gehoben wurden. ☐

Unter den rein FRANZÖSISCHEN EBENISTEN am berühmtesten und wohl am berühmtesten unter allen seiner Zeit ist CHARLES-ANDRÉ BOULLE; ja sein Name ist sogar für eine ganze Kunstgattung bezeichnend geworden. Der Meister, auf dessen nahe Beziehungen zu Berain bereits hingewiesen wurde, ist nun allerdings der glänzendste Vertreter der nach ihm benannten BOULLE-ARBEIT, d. i. der Marquetterie in Kupfer, Zinn, Elfenbein, Schildpatt, Horn, blau angelaufenem Stahl u. a., aber keineswegs der Erfinder. Die Ausbildung der Technik ist entschieden schon in Italien und besonders auch in Holland früher nachzuweisen. — Zur Vereinfachung der Arbeit klebte man zwei gleich große und gleich starke Schichten, zum Beispiele eine aus Kupfer und eine aus Schildpatt aufeinander, und

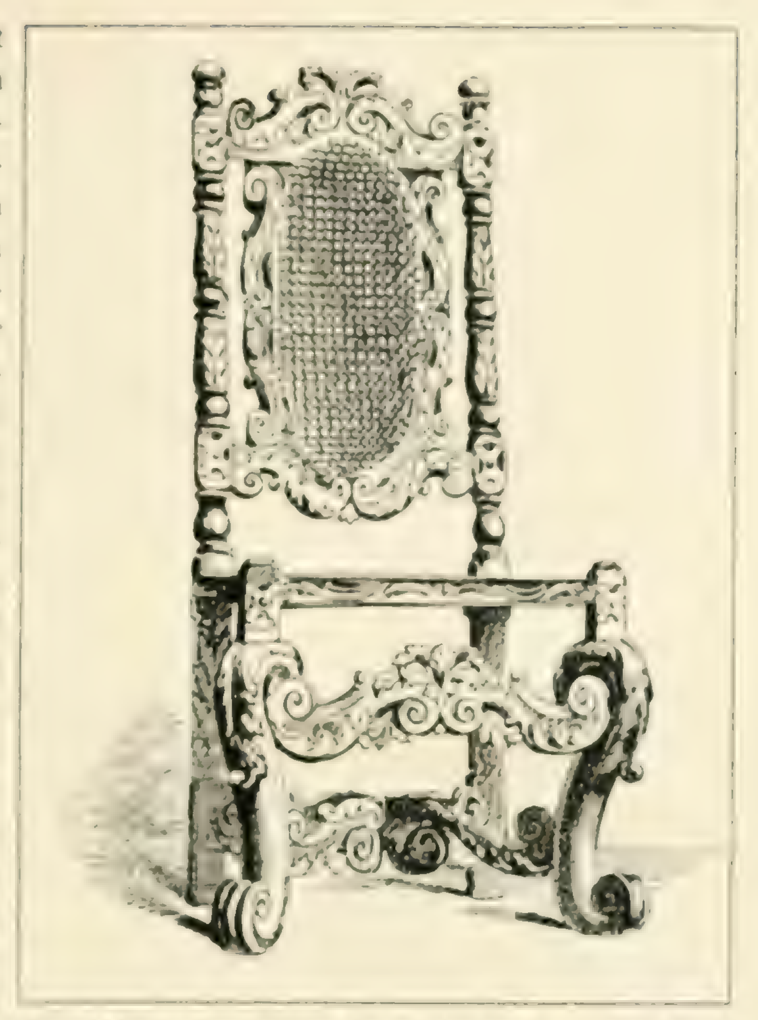


□ Abb. [illegible]. Daniel Marot. Standuhr □

schnitt sie mit einer feinen Säge nach einer Patrone aus; darnach löste man die Schichten von einander und setzte eine in die andere. Man konnte so immer ein Paar Einlagen, die einander in Grund und Muster entgegengesetzt waren, bilden und benützte sie auch oft direkt für Möbelpaare. Als 'PREMIÈRE PARTIE' bezeichnete man die Arbeit, in der das Schildpatt vorherrschte; als 'SECONDE PARTIE' oder 'CONTRE-PARTIE', jene, in der das Metall überwog; es war dies im allgemeinen die minder wertvolle. Es konnten aber auch an ein und demselben Stück das Innenfeld z. B. Schildpatt-, der breite Rand Metallgrund haben, so daß das Stück einen 'effet à double jeu' hatte. Die Technik ließ sich auch mit vier oder sechs verschiedenen Materialien ausführen; auch wurden kupferne oder andere Einlagen graviert. Arbeiten nur in zweierlei Holz bezeichnete man im Gegensatz zu den Boullearbeiten als 'Moresques', wohl in Erinnerung an die Einlagen der älteren über Spanien [und Venedig] gekommenen Kabinette. Da die verschiedenartigen Stoffe der eigentlich sog. Boulle-Arbeiten sich ungleich dehnen und zum Teil [Metall, Schildpatt u. a.] auf der Holzunterlage schlecht kleben, hat sich weniges im ursprünglichen Zustande erhalten. — Es gab übrigens auch Arbeiten bloß Metall in Metall gearbeitet; z. B. wird in dem öfter erwähnten Kroninventare 'ein Tisch aus Kupfer mit Kompartimenten in Zinn-Damaszierung' erwähnt. □

CHARLES ANDRÉ BOULLE ist 1642 [?] in Paris geboren; wahrscheinlich ist er mit einem der im Louvre tätigen Künstler, Pierre Boulle [gestorben 1636] verwandt; sein Vater stammt aus dem Neuenburgischen [Schweiz]. André-Charles wollte ursprünglich Maler werden, wurde aber durch seinen Vater zur Kunsttischlerei bestimmt; 1672 kam er, als Jean Macé tot war und dessen Sohn sich nicht besonders geschickt erwies, auf Colberts Rat als 'marqueteur et ébéniste ordinaire du roi' in den Louvre. — Von Boulle sind sechs Stiche [Bureaux, Kabinette, Kommoden, Tische u. a.] erhalten, heute allerdings

außerordentlich selten; auch gibt es in den staatlichen Sammlungen in Paris noch Originalzeichnungen von ihm. Unter dem Erhaltenen entspricht wohl manches dem Bilde, das wir uns danach von Boulles Richtung machen müssen; doch hat der Meister sicher vieles auch nach fremden Entwürfen ausgeführt, besonders in Berains Art, später z. B. auch nach Robert de Cotte; manchmal sind in seinen Arbeiten auch flämische und deutsche Einflüsse festzustellen. Andererseits braucht auch nicht alles an jedem Stücke von ihm selbst durchgeführt worden zu sein. Bei anderen Gewerbetreibenden wäre die Ausführung eines verschiedene Arbeitsart erfordernden Werkes durch ein und denselben Mann nach den französischen Zunftordnungen überhaupt unmöglich gewesen; die Ebenisten im königlichen Dienste durften aber auch Bronzen u. a. ausführen. Die Hauptwerke Charles Andrés beginnen um 1660; es sind Arbeiten nicht nur für den französischen Hof und für fremde Höfe, an die sie teilweise als Geschenke gingen (Siam, Savoyen, Lothringen, Spanien, Köln, Bayern), sondern auch für reiche Private, wie Pierre Crozat, den berühmten Finanzmann und Kunstfreund. Boulle selbst kam, wie etwa Rembrandt, durch seine Sammelwut in schwierige Verhältnisse; ein besonderer Schlag für ihn war der Brand seiner Werkstätte im Jahre 1720. Bei diesem Unglücksfalle erfahren wir aber näheres über die wertvollen von ihm gesammelten Kunstwerke und über die Arbeiten, die er und seine Söhne eben unter der Hand hatten. Nach der damals gemachten Aufnahme scheint es auch, daß die nur in Holzintarsia gearbeiteten Stücke in die Jugendzeit Charles-Andrés fallen; doch ist eine zeitliche Anordnung seiner Werke nicht möglich. Nur das eine scheint klar zu sein, daß auch des Meisters Arbeiten von 1700 an die allgemeine Entwicklung der französischen Kunst zum Leichteren und Schwungvolleren mitmachen. Daß der Einfluß Robert de Cottes auf ihn sich unmittelbar geltend macht, ist ganz gesichert; so arbeitet er, wie gesagt, 1713 sicher nach seinen Entwürfen. 1732 starb der verarmte Meister; aber mindestens vier seiner Söhne waren gleichfalls Ebenisten und ahmten, wie es scheint, bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts den Stil des Vaters nach; wenigstens nennt Mariette sie 'singes de leur père'.

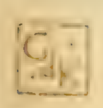


□ Abb. [illegible]. Geschnitzter französischer Barockstuhl □

Wenn sie aber des Vaters Stil weiterführten, so war es wohl sein Spätstil; spätere dem Charles-André zugeschriebene Arbeiten [im Stil Regence] rühren vielleicht schon von anderen her. Insbesondere sind die Bronzen dieser Arbeiten freier und leichter. Die berühmtesten Werke Boulles, wie das 'Cabinet du dauphin', aus dem Anfange der achtziger Jahre, das leider bald nach seiner Vollendung in das feuchte Parterre des Versailler Schlosses gelangte, sind verloren gegangen; aber doch sind einige Stücke erhalten, die mit Sicherheit auf ihn zurückgeführt werden können. Eine für Charles-André charakteristische Arbeit, die zu den unbedingt gesicherten gezählt wird [übrigens sowohl von Charles-André, als von seinen Nachfolgern häufig wiederholt wurde], zeigt die Tafel; das Stück ist dadurch von besonderer Wichtigkeit, daß es noch den ursprünglichen Zustand zeigt, während die meisten anderen Arbeiten dieser Art von der Louis XVI.-Zeit an umgestaltet wurden. Außer den MAZARINES und anderen Kommoden [Abb. 57], außer den GUERIDONS [zum Tragen der Girandolen] und verschiedenartigen Postamenten [für Büsten, Statuetten u. a.] sind besonders UHREN, wie sie auf den Kamin oder auf Postamente gestellt wurden, unter den Boulle-Arbeiten von besonderer Bedeutung. Man muß bei der Datierung der Boulle-Möbel aber sehr vorsichtig sein; in der Rokokozeit und später noch waren sie sehr gesucht; so ist ein großer Teil wohl erst Nachahmung aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, etwa von Martigny oder Jacob, also aus der Zeit kurz vor der Revolution. Im allgemeinen sind die Bronzen der echten alten Boulle-Möbel breiter behandelt, die späteren feiner ziseliert; auch einige andere Einzelheiten, Vergoldung u.a., können manchmal die spätere Entstehung deutlich zeigen. Natürlich sind Boulle-Möbel auch im neunzehnten Jahrhundert nachgebildet worden. □

Da Arbeiten anderer Meister in den Inventaren übrigens ebenso beschrieben werden, wie die Boulles, müssen wir mehr von einer Stilrichtung überhaupt sprechen; so wird offenbar dieselbe Art 1683 im Inventar des Colbertschen Besitzes auch als FAÇON DES GOBELINS bezeichnet. Ebenso wie Boulle haben offenbar auch die anderen Meister sowohl nach eigenen Zeichnungen als nach denen anderer Künstler gearbeitet, und oft ist ein und dasselbe Werk anscheinend von verschiedenen Händen ausgeführt worden, wie wir das übrigens auch bei deutschen Arbeiten sehen konnten. Neben Boulle werden JEAN ARMAND [Harmand], der auch in florentiner Mosaik arbeitete, ferner der erwähnte jüngere MACÉ, JACQUES SOMMER, PERCHERON [oder Lochon genannt] in den Rechnungen angeführt. Besondere Bedeutung hatte ALEXANDRE JEAN OPPENORD aus Geldern, 1679 in Frankreich naturalisiert; er war ein wirklicher Nebenbuhler des großen Boulle und arbeitete anscheinend ganz wie dieser; er erhielt auch dieselben Preise wie er. Einige Arbeiten, die mit ihren Blumenvasen allerdings mehr an niederländische Arbeiten des Jahrhunderts erinnern, glaubt man Oppenord zuweisen zu sollen. □

Von Einzelheiten in Möbelformen möge nur noch einiges ganz kurz hervorgehoben werden. Erst in die Zeit Ludwigs XIV. fällt wohl die Entstehung, mindestens die Ausbildung, der festen OFENSCHIRME mit ihren in Rahmen gespannten Tapisserien, Stickereien usw.; leichtere Formen gab es aber schon in Italien. Reicher



ANDRÉ CHARLES BOULLE — KABINET
AUS DEM MUSEUM DES LOUVRE, PARIS



skulpierte Sessel, Lehnstühle, Feldstühle, Hocker in italienischer Art — etwa mit reichen Ranken und Figuren — entsprechen dem Geschmacke der Art Louis XIV. weniger; doch finden sich von Perrault einige derartige Entwürfe. Der LEHNSTUHL Abb. 56 ist mit Rohrgeflecht überzogen, wobei wohl aufzulegende Kissen vorausgesetzt werden müssen; sonst sind feste Bezüge in Petit Point, seltener in Gobelin oder Savonnerie-Art, in Brauch. Bei den häufigeren ungemusterten Stoffbezügen gelangen ebenso wie bei Türvorhängen u. a. viele Goldborten und Goldfransen zur Verwendung. — Eine starke Wandlung erfahren im Laufe der späteren Barockentwicklung die Schreibtische, die älteren mit seitwärts herabreichenden schweren Kasten haben acht Beine, später wird der ganze Aufbau leichter, so daß vier Beine genügen. □

Über all den Prunkmöbeln, die in den großen, meist ungeheuer hohen und mit glänzenden Architekturen geschmückten Räumen der vornehmen Schlösser Platz fanden, dürfen wir aber nicht vergessen, daß es noch andere Lebensbedürfnisse gab. Die einfacheren BÜRGERLICHEN MÖBEL und zum Teil wohl auch die der vornehmen Landsitze waren offenbar ganz anders gestaltet als die vom höfischen Geschmacke aus unmittelbar beeinflußten, und es werden die Einrichtungen manches ausländischen Fürstenhofes um 1700 denen des französischen Hofes ähnlicher gewesen sein, als die französischen höfischen und bürgerlichen untereinander. Es scheint, daß der stark repräsentative Stil Louis XIV. in breiteren Schichten überhaupt nicht mitgemacht wurde, sondern daß sich die Formen des sechzehnten Jahrhunderts und der Zeit Ludwigs XIII. bis weit in das achtzehnte Jahrhundert hinein erhielten. Die Erkenntnis, wie lange nicht mehr führende Stile nachzuleben vermögen, kann zugleich als Warnung dienen, wenn wir ältere Möbel auf ihre Entstehungszeit hin bestimmen wollen; manches Stück, das anscheinend der Renaissance angehört, mag weit später entstanden sein. Stühle mit den für das sechzehnte Jahrhundert so bezeichnenden Arcaturen kommen z. B. nicht nur im siebzehnten Jahrhundert vor, sondern (etwa im Westen Frankreichs) noch im neunzehnten. Es werden aber wohl auch einige vereinfachte Möbel in wirklichem Louis-XIV.-Geschmack Verbreitung gefunden haben; solche einfachere Möbel finden sich zum Beispiele nicht selten auf Stichen von SEBASTIEN LECLERC. Einen Lehnsessel, der ganz vereinfachte Barockformen noch mit renaissancemäßigen (oder gewissermaßen außerzeitlichen) mischt, bietet etwa Havard (Dictionnaire IV, S. 15). Vielleicht kann man in den hier und da vorkommenden in Naturholz geschnitzten Schränken solcher Art mehr volkstümliche RÜCKBILDUNGEN oder ANPASSUNGEN sehen und zugleich eine Art Übergang zu den späteren Lütticher Möbeln. Es wäre jedenfalls zu verwundern, wenn etwa den einfacheren, meist in Naturholz ausgeführten Stühlen und Lehnsesseln späterer Louis XIV.-Art, wie wir sie dann in den Niederlanden, England, aber selbst in Süddeutschland finden, in Frankreich selbst nichts Ähnliches an die Seite zu setzen wäre. □

Eine Bemerkung sei hier noch über die BILDERRAHMEN gemacht, weil sie gerade einen Einblick in das mehr volkstümliche Ausleben der Kunst gestatten. Man unterschied (nach Savary): einfache vergoldete Rahmen, Rahmen à la Ro-



Abb. 57: Kommode aus der Bibliothek Mazarins

maine (offenbar geschnitzt), Rahmen mit Kartuschen oder Ornamenten, Rahmen à joncs simples, Rahmen à coin et milieu [mit Eck- und Mittelstücken], endlich Rahmen à ornemens en dedans. Die zuletzt genannten hatten gepreßte Ornamente aus einer Paste. 1724 schon suchten die 'Maîtres-Sculpteurs' ein Verbot gegen diese Arbeiten zu erwirken; doch wurden sie als mindere Ware noch weiter erzeugt. Es ist nicht ganz wertlos, dies zu wissen, da man sonst, wenn sich eine solche Arbeit zufällig erhalten haben sollte, leicht zu Fehlschlüssen gelangte. Für gewöhnliche Rahmen, sowohl für Gemälde als für Stiche, gab es feststehende Größen, da eben nicht nur Stiche, sondern auch Gemälde meist in üblichen Größen ausgeführt wurden; die außergewöhnlichen Maße werden geradezu als FAUSSES MESURES bezeichnet. Die Namen der Rahmenformen gehen entweder auf gewisse Ornamente und Gegenstände oder auf Namen von Stechern zurück, deren Werke viel verlangt wurden und für die bestimmte Rahmen üblich waren. So nannte man in Paris gewisse Sorten nach einem geschickten Stecher heiliger Gegenstände BASINS; sie waren, um ein Beispiel anzuführen, 9 Zoll 4 Linien hoch, 7 Zoll 4 Linien breit. Ähnliche Rahmen von 6 Zoll Höhe und 4 Zoll 9 Linien Breite hießen TÊTES DE MORT, weil die ersten Stiche, für die man sie verfertigt hatte, einen Totenkopf zeigten. Es scheint, wie gesagt, eine solche Beobachtung zur Beurteilung der breiteren Kunstverhältnisse nicht belanglos zu sein. Wir müssen allmählich neben den großen prunkvolleren Werken auch die einfacheren kennen lernen, denn ein großer Teil des Erhaltenen stellt Kompromisse zwischen Fortschrittlichem und Überliefertem dar. Einerseits gibt es prunkvolle Werke, die nicht zu dem am weitesten Vorgeschrittenen ihrer Zeit gehören, andererseits

können sich in der Masse der einfacheren Arbeiten Formen zeigen, die vom Geschmacke der führenden Kreise erst später übernommen werden. □

Nicht übersehen darf man die zur Louis-XIV-Zeit in der vornehmen Welt bereits weit verbreiteten LACKGERÄTE und MÖBEL OSTASIATISCHER HERKUNFT; sie sind nicht nur für den Geschmack der Zeit bezeichnend, sondern haben auch auf seine Weiterentwicklung bedeutenden Einfluß genommen. Lackmöbel finden sich schon im Besitze Richelieus und Mazarins; in den Verzeichnissen des königlichen Besitzes sind ebenso oft echte ostasiatische Lackarbeiten genannt, als etwa in den königlichen Werkstätten nachgebildete. So werden z. B. Paravents mit oder ohne Stickerei angeführt, auch Kabinette und Tische "de verny de la Chine" und solche mit Lackarbeit und Perlmuttereinlage oder "ein großes Cabinett mit schwarz lackierten Platten in chinesischer Art mit 8 oder 10 Etagen, geeignet kleine Vasen von Silber oder Porzellan darauf zu stellen". Es handelt sich hier wohl um eine der charakteristischen unregelmäßigen offenen Etageren, die heute noch in Ostasien üblich sind; wegen der Unregelmäßigkeit scheint auch die Zählung der Etagen so unbestimmt ausgefallen zu sein. Die verbreitetsten chinesischen Lackarbeiten im siebzehnten und zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts waren die mit schwarzem und rotem Grunde und die mit flachem Relief; auch werden Arbeiten mit Aventurinlack schon im Kroninventar unter Ludwig XIV. erwähnt. Aus späteren Nachrichten [von 1721 und 1722, bei Savary mitgeteilt] erfahren wir übrigens, daß die japanischen Lackarbeiten für besser, die chinesischen dagegen für billiger galten. Auch die besten fertigen Lackmöbel kamen aus Japan; anscheinend waren sie wohl großenteils eigens für den europäischen Markt gearbeitet und zeigen oft Formen, die der Osten kaum verwendete; ja es wurden sogar fertige europäische Schreinerarbeiten nach Ostasien zur Ausführung des Lacküberzuges gesendet. Ganz beiläufig sei hier erwähnt, daß im Kronschatzverzeichnis unter Ludwig XIV. auch zahlreiche aus Holz geschnitzte INDISCHE FIGUREN [pacodes ou figures des Indes] erwähnt werden: Bettler, Gärtner, ein Mann mit einem Affen — Arbeiten, die übrigens auch ostasiatisch gewesen sein können, wie man ja auch chinesische Stoffe als indische bezeichnete. Es sei dies hier bemerkt, weil solche Arbeiten vielleicht auch auf europäische Figurenschnitzereien [wie sie besonders in Neapel und Süddeutschland angefertigt wurden] eingewirkt haben. □

Den besprochenen französischen Holzarbeiten mit ihren Intarsien und Schnitzereien wären etwa die geschnitzten ELFENBEINARBEITEN anzureihen; es genüge hier eine Anführung des französischen Kroninventares [vor 1681]: "ein kleines Elfenbeinkabinett geschnitzt in der Art des point de France". Es ist hier also ein Spitzenmuster gemeint, das sich, wie wir sehen werden, im Anschluß an die Venezianer Reliefspitzen, vielleicht auch schon an die beginnenden Rosalinspitzen, ausgebildet hat. Für Elfenbeinarbeiten war besonders DIEPPE berühmt; Masseville sagt in der Histoire sommaire de Normandie [1688—1702], daß die Elfenbeinarbeiten von Dieppe die aller anderen Städte der Welt an Zartheit überragten. Auch bei Savary werden sie besonders hervorgehoben; im siebzehnten Jahrhundert reiste man nicht durch diese Stadt, ohne solche Arbeiten

als Geschenke mitzunehmen. Unter den Arbeiten Dieppes wären besonders Heiligenfiguren, 'Râpes à Tabac' und 'Navettes de Dame' zu erwähnen. — Auch Arbeiten in BERNSTEIN kommen noch vor; so wurde eine Kassette aus diesem Stoffe der siamesischen Gesandtschaft [1686] übergeben. — Hier wäre vielleicht auch auf die FÄCHER zu verweisen, doch wird es zweckmäßiger sein, sie bei Betrachtung der folgenden Periode, die einen Höhepunkt für sie darstellt, näher ins Auge zu fassen. Die Zahl solcher kleineren Kunstwerke muß ganz außerordentlich gewesen sein; aber verhältnismäßig wenig ist erhalten geblieben. □

Doch auf keinem Gebiet ist es schwerer, sich ein Bild der vergangenen Herrlichkeit zu machen, als auf dem der GOLDSCHMIEDEKUNST; denn hier war es gerade der Wert der Gegenstände, der ihre Zerstörung herbeiführte. In dem Kronschatzinventar unter Ludwig XIV. findet sich eine fast unglaubliche Menge Gerät aus Edelmetall und Schmuck mit kostbarem Email und Gestein; aber fast schmerzlich berührt die häufige Randbemerkung 'déchargé, ayant été fondue par ordre du Roy ...' So verschwanden etwa Arbeiten mit dem Bildnisse Ludwigs XIII., die Toilettegarnitur der Königinmutter Anna von Österreich oder eine Vase mit einer Rose, ein Geschenk Papst Alexanders VII. Nach den glänzenden Erfolgen Ludwigs XIV. und der fast übermenschlichen Allgewalt seiner mittleren Zeit häufte sich in seinen späteren Jahren Unglück auf Unglück, und man war gezwungen, von den angesammelten Schätzen zu zehren. Angeblich um der Verschwendung vorzubeugen, mußte 1689 alles Silberzeug in ganz Frankreich zur Münze getragen werden, der König war schon 1688 vorangegangen und hatte selbst die Filigrane und den Besitz der Dauphine einschmelzen lassen. Übrigens stand der materielle Gewinn in gar keinem Verhältnis zu dem Verlust an Kunstwerten; man hatte sechs Millionen erhofft und nur drei gewonnen. So gingen auch die herrlichen Arbeiten Ballins verloren. Später scheint es aber noch schlimmer geworden zu sein. Ludwigs XIV. Schwägerin, die Herzogin von Orléans, gibt 1709 ein so grauenerregendes Bild der allgemeinen das Volk vertierenden Hungersnot, daß man sich scheut, die Worte zu wiederholen, und schreibt dann weiter: 'Der König ist aber so entschieden, den Krieg weiterzuführen, daß er gestern sein goldenes Tafelgeschirr durch eines aus Fayence ersetzt hat; er hat beschlossen, jeden Goldgegenstand den er besitzt, in 'Louis' zu verwandeln.' — Es ist also begreiflich, daß wir bei der Beurteilung der Edelmetallarbeiten fast ausschließlich auf schriftliche Nachrichten, allenfalls auf Stiche und Zeichnungen, angewiesen sind. □

Übrigens war die Goldschmiedekunst lange Zeit nicht nur durch äußerliche Gefahr, sondern gerade in ihren zartesten Schöpfungen durch einen inneren Feind bedroht, nämlich durch die alles überwuchernde VORLIEBE für EDELSTEINE, wodurch die eigentliche Goldschmiedekunst vielfach zurückgedrängt wurde. Diese Vorliebe ist schon in der späteren Renaissance zu bemerken und erreicht ihren Höhepunkt anscheinend im Anfang des 17. Jahrhunderts; besonders soll sie auch durch die Königin Anna, Tochter Philipps III. von Spanien, gefördert worden sein. Maria von Medici ließ sich für die Taufe ihres Sohnes ein Festkleid mit dreitausend Diamanten und dreitausendzweihundert anderen Edelsteinen verfertigen; das Kleid war dann so schwer, daß die Königin es nicht tragen konnte. Im Kron-

inventar unter Ludwig XIV. ist von einer 'Capelle' (zusammengehörigen Kirchenparamenten und Gewändern) die Rede, die Kardinal Richelieu 1636 der Krone geschenkt hat; darunter finden sich ein goldenes Kreuz mit 792 Diamanten verschiedener Form und Größe, zwei goldene Leuchter mit 2516 Diamanten verschiedener Art, ein Kelch und Patene mit 2113 Diamanten; eine Muttergottes mit dem Christkind auf einem Postament, ganz aus farbig emailliertem Golde, von 11½ Zoll Höhe, ist mit 1253 Diamanten besetzt; im ganzen waren an der Capelle 9000 Diamanten und 224 Rubinen zur Verwendung gelangt. Und so ließen sich noch andere Beispiele anführen. Anbei seien einige Entwürfe für Schmuckgegenstände von GILLES LÉGARÉ (vom Jahre 1663) abgebildet, aus denen sich die überwiegende Vorliebe für das Edelgestein noch in etwas späterer Zeit deutlich erkennen läßt (Abb. 58). Die Maschenformen, die in ihrer Phantasielosigkeit schon an die Zeit des späteren Klassizismus erinnern, zeigen, daß es auf die Form überhaupt weniger ankam; sonst werden vielfach Gestaltungen der Renaissance weitergeführt. Auch finden sich bei diesem und ähnlichen Meistern häufig an zarten Stengeln sitzende Blüten und Blätter in der Art des SCHOTENBLATTWERKES (genre cosse de pois), das etwa mit dem Rollwerke in Verbindung zu bringen wäre. Besonders wichtig ist aber das erwähnte Vorherrschen der DIAMANTEN und des scharfen STEINSCHLIFFES; es kommt nicht wie bei den gemugelten mittelalterlichen Steinen so sehr auf die Farbe an, als auf Glanz und blitzende Umrisse. Die alten französischen Krondiamanten wurden bei der Ankunft Marias von Medici großenteils neu gefaßt und der Schliff zum Teil verbessert; die Fassungen wurden niedriger gemacht und ihrer (Renaissance-) Verzierungen und Emails entkleidet. Für Anna von Österreich wurden allerdings wieder Emails angebracht, unter Ludwig XIV. aber neuerdings entfernt; auch wurden die alten Krondiamanten nun großenteils als Kleiderschmuck (Agraffen, Knöpfe, Schnallen, Nadeln u. a.) verwendet. Auf besonderen florentinischen Einfluß scheint die eine Zeit lang zu beobachtende Vorliebe für Perlen zurückzugehen. — In den fünfziger und sechziger Jahren sind auch zierliche ganz naturalistische Blumenornamente beliebt, die entweder emailliert oder graviert werden; Entwürfe dieser Art haben VAUQUER (Abb. 59), NIC. COCHIN u. a. geschaffen. Etwa von 1670 an wurden diese zarteren Formen durch den Akanthus verdrängt. □

In den größeren Arbeiten konnte die eigentliche GOLD- und SILBERSCHMIEDEKUNST mehr hervortreten. Der sparsame Heinrich IV. und der wenig lebensfreudige Ludwig XIII. hatten allerdings nicht viel Sinn für derartige Dinge; immerhin förderten sie tüchtige Meister. Auch in dieser Hinsicht war die Gründung der Künstlerkolonie im Louvre von Bedeutung. Unter den frühesten Meistern, die hier tätig waren, wären die Brüder MASBRAUX aus Limoges zu erwähnen. Es sei hier nebenbei gleich bemerkt, daß die altberühmte Goldschmiedschule von LIMOGES, insbesondere nach dem Regierungsantritt Ludwigs XIV., allmählich ganz gegen Paris zurücktrat. Die Châsse des heiligen Yvreux von LÉONARD BOYSSE (1641) ist eines der letzten Werke der ersterbenden Limousiner Industrie; 1645 wird eine neue Châsse für den Apostel von Limoges durch Künstler, von denen der eine allerdings noch in Limoges geboren ist, bereits in Paris ausgeführt.

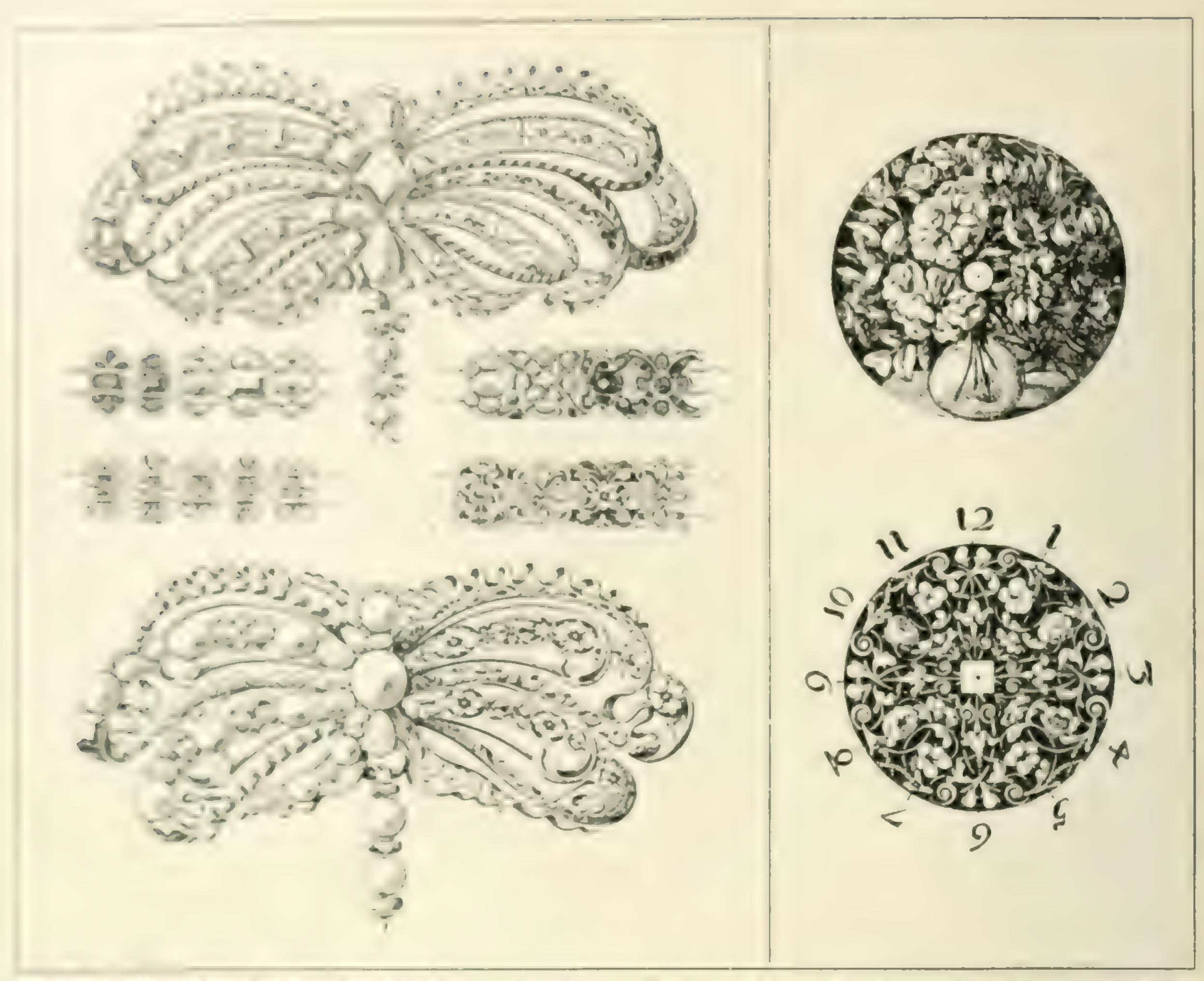


Abb. 58: Gilles Légaré, Entwürfe für Edelsteinschmuck aus dem Liuvre des Ouurages d'Orfeurerie, 1663

Abb. 59: Jean Vauquer, Entwürfe für Zifferblätter

Von zehn Goldschmieden, die 1648 in Limoges wohnen, haben sechs ihr Gewerbe aufgegeben; die noch häufiger genannten 'Argentiers' sind keine Künstler mehr, sondern gewöhnliche Handwerker, zum Teil auch nur Händler.

Zu den größten GÖNNERN der Goldschmiedekunst gehörte, wie bereits gezeigt, der freilich auch unermeßlich reiche KARDINAL RICHELIEU; unter anderem schenkte er der von ihm gestifteten Sorbonnekirche ein prachtvolles Ostensorium ['soleil d'or']. Manchmal sah sich allerdings auch der HOF zu größeren Aufträgen veranlaßt; so spendeten Ludwig XIII. und seine Mutter der Lorettokirche einen großen silbernen Engel mit der Figur des kleinen Dauphin in den Armen. Die Zeichnung rührte vom Bildhauer SARRAZIN her; doch handelt es sich da schon kaum mehr um ein eigentlich kunstgewerbliches Werk, sondern mehr um eine selbständige Plastik in Edelmetall. 1630 wurde durch den Pariser Goldarbeiter PIJARD ein großes Reliquiengehäuse aus feuervergoldetem Silber von mehr als einem Meter Länge im Werte von 13060 Livres auf Kosten der Chambres des comptes für den Hauptaltar der Sainte-Chapelle ausgeführt. Der Hofgoldarbeiter Ludwigs XIII. war JACQUES DE LAUNAY; in der Herstellung von Tafelgeschirr zeichnete sich zur Zeit des Königs besonders RENÉ DE LA HAYE aus. Den etwas bombastischen Geschmack, der offenbar mit der gleich-

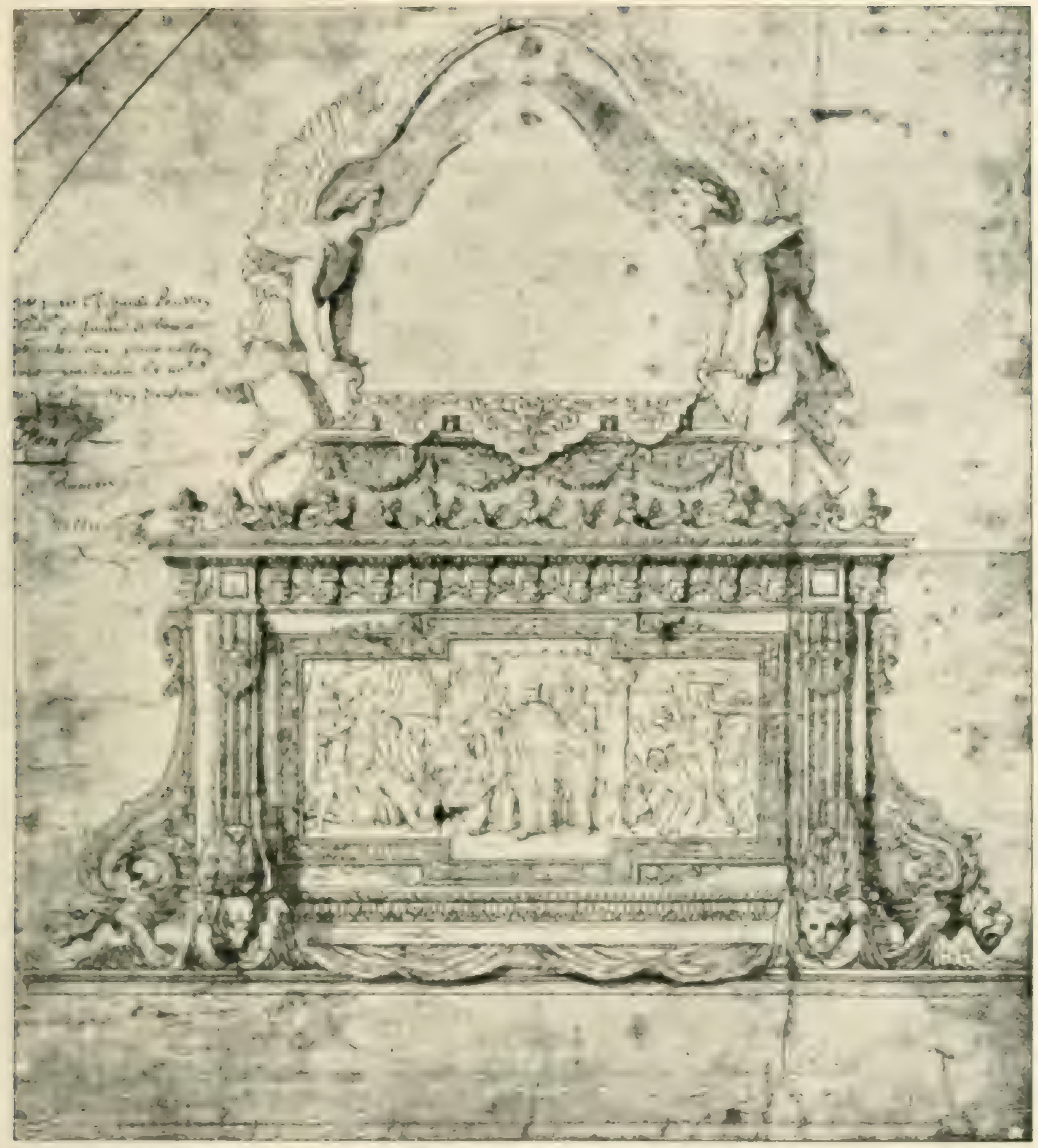
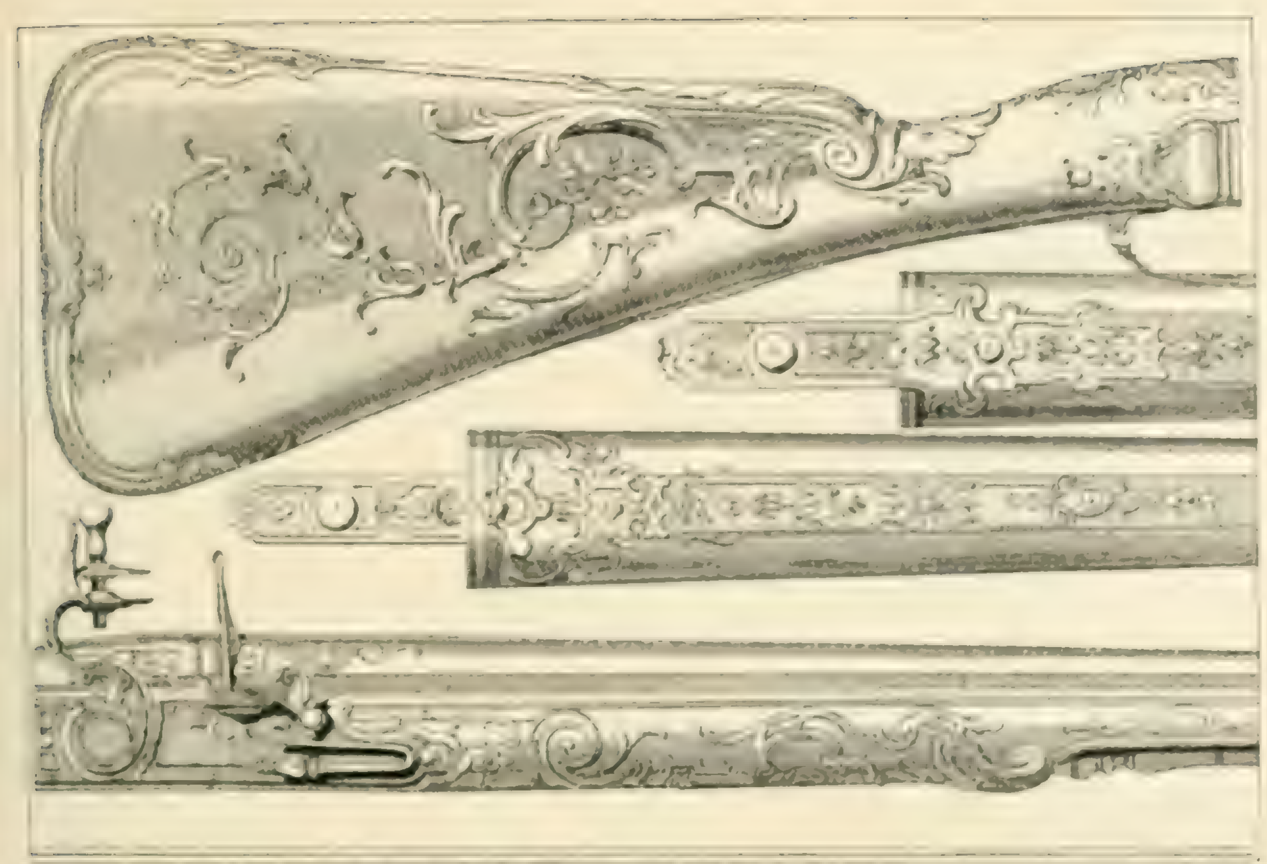


Abb. 60: Thibaut Poissant, Vorzeichnung für die Goldarbeiter Philippe und Gérard Débonnaire vom Jahre 1654

zeitigen italienischen Kunst im Zusammenhang steht, zeigt uns etwa die Beschreibung einer PLAQUE im erwähnten Kronschatzverzeichnis; wir finden da Ludwig XIII. mit Ungetümen und Sklaven zu Füßen, herum Früchte, Masken, Pflanzenwerk u. a. In derselben Quelle sind z. B. auch zwei Guéridons mit silbernen Mohren, die mit schwarzem Lack überzogen sind, erwähnt; das in den Sockel ziselierte Wappen der Königin-Mutter weist sie in die Zeit Ludwigs XIII. Von ROBERDET [oder Robeday, gestorben 1651], den auch MAZARIN beschäftigte, werden im Kronschatzverzeichnis mehrere silberne Kassetten mit Rankenwerk, Hermen und Figuren erwähnt, besonders auch durchbrochen ge-

arbeitete. Diese Art wird speziell als FAÇON DE ROBERDET bezeichnet; man vergleiche hiermit die Kassette der Königin Anna von Österreich [angeblich ein Geschenk Richelieus oder Mazarins] in der Galerie d'Apollon des Louvre. Solche Kassetten wurden auf eigens gearbeitete Ebenholzuntersätze mit Hermen in Mohrengestalt, auch auf silberne Gueridons in Form von Mohren oder auf ähnliche Untersätze gestellt. Es werden überhaupt zahlreiche Guéridons mit Figuren verschiedener Art angeführt; doch läßt sich nicht entscheiden, ob sie der Zeit Ludwigs XIII. oder Ludwigs XIV. angehören. Eine Zeichnung des Bildhauers THIBAUT POISSANT für die Goldarbeiter PHILIPPE und GIRARD DÉBONNAIRE vom Jahre 1654 im Musée des arts decoratifs zu Paris ist für die eigentümliche Mischung klassizistischer und barocker Elemente in der französischen Kunst jener Zeit bezeichnend [Abb. 60]. □

Ludwig XIV. spielte schon als Kind mit einer Armee silberner Soldaten zu Fuß und zu Pferde. Sie waren die Arbeit des Lothringers MERLIN, der seit 1697 im Louvre wohnte und unter anderem auch Kirchengeräte für Notre-Dame des Victoires fertigte. Später beschäftigte der KÖNIG eine ganze Reihe von Meistern, die, wohl gleichzeitig, den Titel eines orfèvre du roi erhielten. Am berühmtesten war CLAUDE BALLIN. Er ist Schüler des bereits erwähnten Bildhauers Sarrazin und erweckte schon im Alter von 29 Jahren durch vier große Becken mit Relieffiguren die Aufmerksamkeit des Kardinals Richelieu. Von Ballin rühren namentlich große Werke für die Kathedrale zu Rheims, die Kirche zu Saint-Denis, für Notre-Dame in Paris u. a. her. Für den König verfertigte er den ersten Degen und Halsschild [hausse-col] in emailliertem Golde, sowie zahlreiche Geräte für Versailles, besonders nach dem Frieden von Ryswick herrliche gegossene Silbermöbel, die später allerdings wieder eingeschmolzen wurden. In dem erwähnten Kroninventar sind zahlreiche Werke von ihm genauer angeführt; eine der Beschreibungen sei hier wiederholt: Zwei große runde Becken, von Ballin verfertigt, ziseliert im Grunde mit drei großen Waffentrophäen zwischen sechs Figuren Gefangener, die die Laster darstellen, in der Mitte das Wappen des Königs, auf dem Rande zwölf kleine Kinder, die Festons tragen und mehrere andere Ornamente, mit glatten Eierstäben umrahmt. Drei Fuß im Durchmesser. — Auch werden zwei zugehörige Vasen erwähnt. Erhalten ist wohl gar kein Werk Ballins, doch sind mehrere seiner Modelle von dem mit ihm verschwägerten Nic. Delaunay gestochen. Es scheint, daß Ballin nie in Italien war, und man vermutet, daß er gerade deshalb selbständiger wurde. — Neben Ballin werden im Kroninventar besonders ALEXIS LOIR, der mit DUTEIL zusammen arbeitete, sowie die beiden VILLIERS genannt, weiter etwa noch der erwähnte DELAUNAY, DU TEL, VEAUCOURT, MERLIN, COUSINET, BONNAIRE, BRETEAU, VIANY. Auch wäre der Italiener FUCCI zu erwähnen. Auf alle diese Künstler machte sich, wie gesagt, der Einfluß Le Bruns geltend [siehe die Gobelintafel und Abb. 78, rechts]. Hervorzuheben wäre noch PIERRE GERMAIN, der erste berühmte Vertreter dieser Familie und Vater jenes Thomas Germain, der in der folgenden Periode zu den führenden Künstlern gehört; auch könnte noch PIERRE BAIN, ein bedeutender Emailleur, erwähnt werden, der 1684 großartige Arbeiten begann, aber nicht mehr vollenden konnte.



□ Abb. 61: Jean Berain, Desseins d'arquebuserie □

Nach einem Entwurfe Le Bruns selbst führte der Ziseleur JEAN DE GRAVOT das 'nef' aus, das der König täglich benutzte, das ist ein mit Deckel versehenes, verschließbares Gefäß von schiffsähnlicher Gestalt, für das persönliche Eßgerät des Fürsten. (Man vergleiche etwa die Abbildung bei Genevay, Charles Lebrun, Paris 1886, Seite 163). Von Loir werden im Kronschatzverzeichnis große BECKEN mit Darstellungen niederländischer Städte erwähnt oder Becken mit Darstellungen der Hochzeit des Königs, des Friedensschlusses mit der Schweiz usw. Um solche Darstellungen herum waren noch viele Siegesgöttinnen und ähnliches verteilt; denn alles sollte dem Ruhme der Könige dienen. In der Hauptform sind solche große Becken und Gefäße, die auch mit Lorbeerbäumen bei Empfängen und anderen festlichen Anlässen zur Dekoration in den Sälen aufgestellt wurden, vielfach von ganz strenger Gestalt; diese wird in den Inventaren selbst als FORME ANTIQUE bezeichnet. □

Daß auch Berain zahlreiche Entwürfe für Goldschmiedearbeiten verfertigt hat, wurde bereits erwähnt; Tische und große Geräte wären hierher zu rechnen, aber auch kleinere Gegenstände standen unter seinem Einflusse, besonders vom Ende des Jahrhunderts an, wo seine zierlicheren und freieren Formen immer mehr Anklang fanden. Mit Berain hängen, nebenbei bemerkt, auch BOURDONS Essais de gravûre zusammen, die für die besten unter Ludwig XIV. erschienenen Vorlagen für Goldschmiede- und Juwelierarbeiten gehalten werden. Berains Desseins d'arquebuserie (Abb. 61) können wohl auch schon hier angeführt werden; auf ihnen fußen dann ähnliche Entwürfe Gillots, den wir als einen Hauptmeister der folgenden Periode kennen lernen werden. — Von kleineren Arbeiten seien noch be-



Abb. 62. Jean Le Pautre. Entwurf zu einem Kirchenpokal

sonders die aus FILIGRAN verfertigten hervorgehoben; so finden sich Leuchter, große und kleine Koffer, Körbe, Blumentöpfe, Vasen, Schachteln, Urnen, Untersätze, Tassen aus Silberfiligran; auch sind ziemlich große 'Kabinette' aus Gold- und Silberfiligran im Kronschatze erwähnt. — Aus Edelmetall [vergoldetem Silber] waren übrigens sogar Spucknäpfe verfertigt, die, beiläufig bemerkt, Handhabe und Deckel hatten. □

Wenn Pierre Bain, wie bereits erwähnt wurde, seine Arbeiten nicht mehr vollenden konnte, so hing das mit dem ZUSAMMENBRUCHE zusammen, von dem schon die Rede war. Bereits 1672 war die Herstellung von Silbergerät für Private durch ein königliches Edikt sehr beschränkt und goldenes ganz verboten worden. Mehrfache Wiederholungen des Ediktes zeigen aber, daß es nie ganz befolgt wurde; doch kamen hohe Taxen für die Goldschmiede als weiteres Hindernis hinzu. Der WIDERRUF des EDIKTES von NANTES [1685] vertrieb manche tüchtige Kraft; so wanderte z. B. der berühmte Juwelier GILLES L'ÉGARÉ aus; vor allem schadete aber die VERARMUNG infolge der unglücklichen Kriege. Für den König wurden natürlich immer noch Geräte in Edelmetall gearbeitet; so findet sich im Kronschatzinventar z. B. eine Eintragung von 1700 oder 1701: 'Eine Zuckerdose aus Gold in moderner Art [Un sucrier d'or à la moderne] ziseliert mit Ornament und in der Mitte drei antike Köpfe, mit dem Wappen von Frankreich und dem Namenszuge des Königs . . .' Das 'modern' ist hier vielleicht mehr dem 'antiken' [wir würden sagen 'klassizistischen'] Geschmack gegenüber gebraucht; die späte Eintragung läßt aber auf eine Neuanfertigung schließen. Auch für die religiösen Arbeiten hatten die Beschränkungen keine Geltung; jedoch auch von solchen Arbeiten ist fast gar nichts erhalten, sie sind wieder zumeist ein Opfer der großen Revolution geworden. Es sei hier [Abb. 62] darum der Entwurf eines Kirchenkelches von Le Pautre abgebildet. Erhalten ist allerdings ein in den Berichten der Zeitgenossen besonders gerühmtes Werk, ein [etwa 1685] nach Lebruns Entwurf ausgeführtes Reliquiar für Saint-Germain-des-Prés mit zwei knienden Engeln, die ein Kreuz emporhalten. Späterer Zeit [1708] entstammte ein von Ballin, dem Neffen des erwähnten Meisters, nach dem Entwurf des Architekten COTTE ausgeführtes 'Soleil ostensoir'. [Engel trugen das Buch mit den sieben Siegeln und das Lamm Gottes; darüber war ein großer Strahlenkranz mit dem Kristall für die Hostie und Cherubköpfen.] Eine verwandte, gleichfalls vernichtete, Arbeit von 1700 bietet die Abb. 63. Solch pomphafte kirchliche Werke sind besonders kennzeichnend für die künstliche Steigerung des religiösen Empfindens; nebenbei sei aber bemerkt, daß sich Vorstufen zur strahlenumgebenen Sonnenform der Ostensorien schon im späten Mittelalter und in der Frührenaissance finden. Selbst ein weltliches Gerät wie der Standspiegel Isabellas der Katholischen im Schatze

der Königlichen Kapelle zu Granada zeigt schon Sterne und Strahlen verschiedener Form um eine hochgestellte Kreisscheibe. Neu ist in der Barocke aber der theatralische figurale Aufbau und die mehr malerische Behandlung des Ganzen. □



□ Abb. 63 Ostensorium für St.-Germain-des-Prés, Paris □

Bezüglich der TECHNISCHEN Durchführung der Edelmetallarbeiten in der Zeit Ludwigs XIV. sei hier auf die Darlegungen von Germain Bapst, in seinem Werke Les Germains Orfèvres-Sculpteurs du Roy [Paris 1887], hingewiesen. Danach wurden diese Arbeiten im siebzehnten Jahrhundert, insbesondere die großen Stücke und das Tafelgerät für die Prachträume Ludwigs XIV., mit Hilfe eines Ton- oder Wachsmodells gegossen und ziseliert, manchmal auch durch Gravierung [Linienführung nach der Form] gehöht. 'Man arbeitete auch mit dem Hammer; aber die gebräuchlichen Gegenstände verlangten das Treiben nicht und man findet fast kein Beispiel für diese Art der Ausführung vor dem Ende der Regierung Ludwigs XVI.' Häufig wurden ziselierte Teile auch einzeln gearbeitet und aufgelötet, wobei man die Lötstellen durch Hämmern [Pointillieren] des Grundes zu verbergen suchte. Silberstatuetten wurden wie im Mittelalter auch AU COQUILLE gearbeitet. Diese Arbeitsart besteht in einem allen Formen genau folgenden Aufhämmern von Metallblech auf einen festen [gegossenen oder hölzernen] Kern, der bereits völlig die gewünschte Gestalt hat; es wird hier also gewissermaßen eine Vergoldung oder Versilberung des Kernes vorgenommen. — Betreffs des Ausdruckes VERMEIL, der in den Urkunden und noch im heutigen Sprachgebrauche üblich ist, sei hier erwähnt, daß er ursprünglich wohl mit vermillon [Zinnober] zusammenhängt und [nach Savary] auch für vergoldetes Kupfer angewendet wurde. Es ist wohl gerade deshalb in älteren Urkunden auch der Ausdruck argent vermeil doré gebraucht worden; man vergleiche folgende Beschreibung im Kroninventar unter Ludwig XIV. [vom Jahre 1673]: 'Un autre vase en forme de cocquille, d'argent vermeil doré, cizelé de grandes feuilles et fleurs, partie argent blanc, partie vermeil

doré, avec son couvercle sur lequel est un petit enfant; le dit vase porté sur la teste d'une figure de Chinois, posé sur un pied rond eizelé en form de terrasse . . . [ein anderes Gefäß in Muschelform, aus rot vergoldetem Silber, ziseliert (hier gleich plastisch gearbeitet) mit großen Blättern und Blumen, zum Teil weißes Silber, zum Teile rot vergoldet, mit einem Deckel, worauf eine kleine Kindergestalt; die Vase ruht auf dem Kopfe einer Chinesenfigur, die auf einem runden, in Form einer Terrasse ziselierten Fuße steht . . .'] Ähnliche Beschreibungen wurden schon bei der Besprechung der deutschen Edelmetallarbeiten angeführt.

Die oben erwähnte Stelle ist übrigens noch in anderer Hinsicht bemerkenswert; wir erkennen, wie verhältnismäßig früh schon ostasiatische Anregungen auch in die Goldschmiedearbeiten eindrangen. In anderer Weise traten die Goldschmiede mit ostasiatischen Arbeiten in Verbindung, wenn es sich um MONTIEREN OSTASIATISCHEN PORZELLANES handelte. An solches haben wir wohl zu denken, wenn es in dem genannten Inventare heißt: 'Eine große Tasse von feinstem Porzellan, die dem König zum Trinken der Fleischbrühe dient, garniert am Fuße mit einem goldenen Kreis und an den Seiten mit zwei Henkeln in Form gedrehter Schlangen, gleichfalls von Gold'. Wir erkennen hier auch gleich die Verwendung solcher Stücke. Gewöhnlich fiel die Montierung, wenigstens der größeren Porzellane, aber wohl dem Bronzearbeiter zu; es wird bei der Behandlung der späteren Zeit noch davon gesprochen werden müssen. — Es wurden jedoch auch echt CHINESISCHE EDELMETALLARBEITEN eingeführt; so finden sich etwa in dem genannten Inventare zwei Schreibzeuge [escritoires de la Chine] aus Silberfiligran erwähnt. Auch andere orientalische Erzeugnisse der Edelmetallkunst kamen vereinzelt vor; so ist in derselben Quelle 'ein persischer Flaschenkürbis aus Gold mit Rubinen und Türkisen bestreut und mit Kompartimenten in persischer Art [à la persienne] auf Goldgrund mit kleinen ziselierten Blumen . . .' angeführt. Eine Reihe von Goldschmiedearbeiten, insbesondere in Filigran [in dem erwähnten Inventar als 'à la manière de Siam' angeführt] geht wohl auf eine siamesische Gesandtschaft zurück, die 1688 am Hofe des französischen Königs eintraf. — Stärkeren Einfluß haben aber nur die ostasiatischen Arbeiten gewonnen. Zunächst drangen Einzelheiten ein, wie etwa die oben erwähnte Figur; später, als sich der Geist der europäischen Kunst gegen die jahrhundertelang geübte Strenge und gegen die zuletzt auf die Spitze getriebene Monumentalität aufzulehnen begann, da konnte das bis dahin mehr als fremdartig bestaunte Ostasien auch in tieferem Sinne vorbildlich wirken. □

Die EMAILARBEITEN stehen natürlich vielfach in engem Zusammenhange mit den Goldschmiedewerken, an denen, wie aus den angeführten Beschreibungen hervorgeht, viele Teile mit Email überzogen waren; zum Teil diente Email auch als Ersatz für Edelsteine. Es wurde bereits hervorgehoben, daß die Blüte der altberühmten Goldschmiede- und Emailarbeiten von Limoges nicht über die ersten Jahre Ludwigs XIV. hinausreicht. Eine mehr volkstümliche Limoger Arbeit von barockem Charakter, ein Becken mit einem Reiter in der Mitte, großen Blumen und Vögeln, bildet Havard ab [Dictionnaire II. 312]. Paris war nun der Hauptsitz auch dieses Kunstzweiges. Besonders wichtig wurde die farbige EMAILMALEREI

auf weißem Grunde, die sich von anderer Malerei (besonders Miniaturmalerei) nicht allzusehr unterscheidet. Vorstufen gab es schon in den Limoger Arbeiten des LEONARD LIMOUSIN, der Fleischtöne bereits weiß und rotbraun modellierte, und auch italienische Arbeiten aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zeigen schon etliche Farben auf Weiß; eine wirklich umfassende Farbenskala scheint aber erst JEAN TOUTIN aus Chateaudun, um 1632, gefunden zu haben. Die wichtigen stilbildenden Elemente des Gruben- und Zellenschmelzes und des in den Farben noch sehr beschränkten älteren Limoger Emails fallen jetzt fort; dafür kann sich die rein malerische und naturalistische Seite der Barocke und der folgenden Zeit fast ungehindert entfalten. Damit hört das Email aber eigentlich auf, eine kunstgewerbliche Übung zu sein; denn bei einer solchen setzen wir eine engere Wechselwirkung von Stoff, von künstlerischer und praktischer Absicht voraus. Wir können uns hier darum auch mit einem kurzen Hinweise auf einige der wichtigsten Meister begnügen und den Gegenstand für unsere Zwecke damit für erschöpft ansehen. Toutins Nachfolger DUBIE war zur Zeit Ludwigs XIV. unter den Louvrekünstlern; mit dem bereits genannten ROBERT VAUQUER gab er die 'Ornemens pour emailleurs', Entwürfe für Dosendeckel, Zifferblätter und anderes, in Kupfern heraus (Abb. 59). Am berühmtesten ist JEAN PETITOT (geb. zu Genf 1607, gest. zu Vevey 1691), der bereits in Genf Uhrgehäuse, Dosen, Necessaires u. a. herstellte, sich dann lange in Italien, Frankreich und England aufhielt und auch von Van Dyck Unterricht erhielt. Sein gleichnamiger Sohn verfertigte gleichfalls Uhren, Tabatièren, Necessaires u. a.; solche kleine Gegenstände wurden damals besonders gerne als persönliche Auszeichnungen verliehen. Andere Künstler wie CHARLES BOIT (gest. 1727) und die späteren L. FRANÇ. AUBERT, LIOTARD, ROUQUET haben zum Kunstgewerbe höchstens noch äußerliche Beziehungen. Die rein malerische Behandlung des Emails bei den französischen und Genfer Künstlern übte jedoch auf die Emailmaler der übrigen Länder großen Einfluß aus. — Die EMAILFARBEN scheinen nach einer Notiz Savarys übrigens größtenteils aus Venedig und Holland bezogen worden zu sein. □

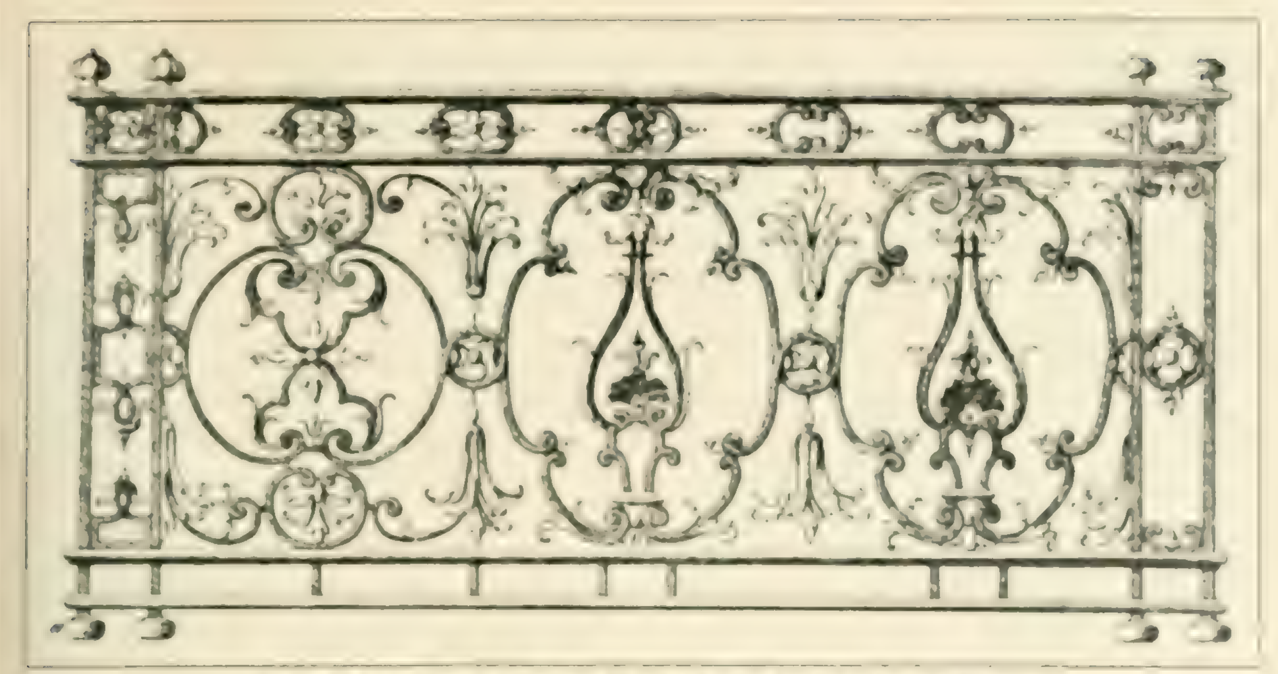
Die Arbeiten in BRONZE, eine Hauptstärke des späteren französischen Kunstgewerbes, mußten schon bei den Möbeln unter Ludwig XIV. ununterbrochen erwähnt werden; man vergleiche aber auch die Abb. 64. Bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts scheinen jedoch alle besseren Bronzen aus dem Auslande (Italien) gekommen oder von Ausländern in Frankreich ausgeführt worden zu sein. Dies änderte sich erst mit Colbert; doch gab es, so lange er Minister war, keine Staatsgießerei; die Statuen und Ornamente für Versailles usw. wurden in den Werkstätten der einzelnen Künstler gegossen. Louvois gründete sodann als Intendant der Königlichen Bauten die Gießerei im Arsenal und machte KELLER aus Zürich (1638—1702) zum Leiter. Im Arsenal wurden übrigens Kanonen nur bis 1670 gegossen, da der Weg von Paris bis zur Grenze zu weit war; es blieb dann dort nur die Kunstgießerei. Außerdem gab es zur Zeit Ludwigs XIV. eine Gießerei in den Gobelins; aus dieser sind viele der kostbarsten Arbeiten hervorgegangen. Die größeren Sachen wurden durchaus MIT VERLORENER FORM ausgeführt. Mit dem erwähnten Keller wird die Erfindung einer neuen Legierung aus Kupfer und



Abb. 64: Jean Marot, Entwurf zu einem Kronleuchter aus Bronze

Zink mit einem geringen Zinn- und Bleigehalt in Verbindung gebracht. Es wird nun auch in größerem Maße Blei für gegossene Arbeiten verwendet; vielleicht waren bei dem ungeheuren Verbrauch von Metall für die königlichen Schlösser zunächst Ersparungsgründe maßgebend, jedenfalls wußte man aber die eigentümlichen Vorzüge des milden und beständigen Materiales bald richtig zu würdigen. — Schon in der Renaissance waren auch solche Gegenstände, wie Kanonenrohre, mit Verzierungen versehen; auch jetzt erhielten sie noch allerlei Wappen, Embleme und Akanthusblättter, doch waren sie im allgemeinen von Überladung frei.

Aus ZINN wurden die verschiedenartigsten Gefäße und Geräte hergestellt, etwa Kannen, Waschgefäße, Spülnäpfe, Schüsseln und Teller, Bestecke, Salzgefäße, Töpfe, Spritzen, Schreibzeuge Lampen und Leuchter, aber auch Kirchenkelche, Patenen, Ziborien, Kreuze, Soleils (Ostensorien) und Meßkännchen. Wenn sich Zinn verhältnismäßig selten erhalten hat, so beruht dies zum Teil darin, daß es beim Gebrauche leicht zerkratzt oder sonst beschädigt und darum häufig umgegossen wurde. — Betreffs der französischen Arbeiten in SCHMIEDEEISEN befindet man sich heute in ähnlich ungünstiger Lage wie bei den Arbeiten in Edelmetall; es ist fast alles zu grunde gegangen oder durch späteres ersetzt worden. Wir sind also zum größten Teile auf alte Ornamentstiche und Kupferwerke angewiesen. In Deutschland ist jedenfalls unvergleichlich mehr alte Eisenarbeit erhalten; dazu kommt noch, daß in Frankreich, wie erwähnt, verhältnismäßig sehr



□ Abb. 65. Jean Berain. Entwurf zu einem schmiedeeisernen Gitter □

viele große Arbeiten (Gitter, Tore u. a.) in Bronzeguß ausgeführt wurden; so sind auch in dem Livre de Serrurerie des Jean Le Pautre (von Jacques Le Pautre gestochen) offenbar zahlreiche Vorlagen für Bronzeguß gedacht. Gleichwohl hat Frankreich, insbesondere jedoch Lothringen, das damals, staatlich und kulturell, noch keineswegs in Frankreich aufgegangen war, auch in Eisenarbeiten einige ganz hervorragende Leistungen aufzuweisen, und es zeigt sich auch hier dieselbe Entwicklung wie in den anderen Zweigen des französischen Kunstgewerbes. Allerdings scheint das Schlossergewerbe in vieler Beziehung besonders konservativ zu sein; so hebt Brüning hervor, daß Ornamentstichwerke noch bis in das achtzehnte Jahrhundert gotische Schlösser bringen. Bis in die frühe Zeit Ludwigs XIV. erhalten sich auch Schlösser mit Grotesken in Renaissance-Art. Einen Übergang zum Neuen bildet das treffliche Vorlagenwerk von HUGUES BRISVILLE, einem Pariser Schlossermeister (um 1663). Aus dem Schlosse Maisons-sur-Seine, einem Hauptwerke des FRANÇOIS MANSART (1642—1651 ausgeführt), sind zwei Arbeiten im Louvre erhalten und können als Beispiel der etwas trockenen klassizistischen Richtung der Zeit dienen. Vermutlich stammt der Entwurf von JEAN MAROT, von dem Vergleichbares in Stichen vorhanden ist; übrigens macht das Ganze mehr den Eindruck gegossener Arbeit. Auch hierin zeigt sich eben die große Bedeutung des französischen Bronzegusses. □

Besondere Wichtigkeit erlangten die Schmiedeeisengitter des Schlosses zu VERSAILLES, die wohl alles übertrafen, was bis dahin in dieser Art hergestellt worden war, obgleich schon unter Ludwig XIII. sehr ausgedehnte Gitter vorhanden waren. Es fanden sich nicht nur an den Vorhöfen (von den heutigen abweichende) Gitter, sondern auch an den großen Treppen und an vielen Orten im Parke. Doch ist man auch hier zumeist wieder auf die alten Stiche, die uns die strenge Richtung Mansarts mit vielem geradem Stabwerk erkennen lassen, und auf Rechnungsbücher angewiesen. Die STICHE nach den Versailler Gittern erlang-





Abb. 66 Fayenceteller von Nevers, weiß auf blauem Grunde London, South Kensington Museum
☐ Abb. 67 Fayenceteller von Nevers, bunt auf blauem Grunde ☐

ten übrigens noch dadurch besondere Bedeutung, daß sie, sowie der Schloßbau selbst, überall im Auslande zur Nachahmung anregten.

Ziemlich viel Eisenarbeiten finden oder fanden sich in den französischen KIRCHEN: Balustraden, Kronleuchter, Kandelader, Lesepulte u. a., selbst große Chorgitter, wie sie früher schon in Spanien üblich waren. Besonders berühmt waren die [jetzt zerstörten] Gitter von Notre-Dame in Paris und die der Kathedrale von Saint-Denis. In den Schlössern waren die entsprechenden Arbeiten meist in Bronze oder Edelmetall ausgeführt. Einen pompösen schmiedeeisernen Hängeluster aus dem Musée Cluny, der ganz den gleichzeitigen reichen Arbeiten in Bronze entspricht, bildet zum Beispiel Havard [im Dictionnaire III 507] ab. Zahlreiche Stiche als Vorlagen sind von 1660 bis etwa 1690 von LE PAUTRE und PIERRETZ LE JEUNE erschienen; Türklopfer, Wandarme und andere Formen sind sehr reich ausgestaltet, die Gitter dagegen oft sehr einfach, zum Teil noch mit den schmucklosen Stäben aus der Zeit Ludwigs XIII. Die Stiche des Pariser Schlossers MICHEL HASTÉ [etwa 1680–90] bringen zumeist die Arbeiten anderer. Etwa von 1690 an macht sich vorwiegend der Einfluß JEAN BERAINS geltend; er wirkt gerade auf dem Gebiete der Schlosserarbeit auf das Ausland mächtig ein [Abb. 65]. Mit Recht sagt Brüning: 'Die Entwürfe Berains für Schmiedewerk bilden gewissermaßen die reinste Abstraktion seines Stiles, dem die deutschen Ornamentstecher, welche ihn zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts aufnahmen und weiterbildeten, den bezeichnenden Namen LAUB- UND BANDELWERK geben'. S. VALLEE bildet Schlüsselgriffe, Beschläge, Wandarme und andere kleine Gegenstände [zum Teil schon weicher und geschmeidiger als Berain]. Viel weiter geht ROBERT DE COTTE, von dem unter anderem der Entwurf zu einem 1714 vollendeten [und 1793 zerstörten] Chorgitter von Notre-Dame in Paris herrührt. Hier sind, wie die Stiche uns zeigen, die Geraden bereits ganz zurückgedrängt, der Akanthus ist von leichter, zierlicher Ausbildung; das Ganze erscheint als eine Vorstufe des Rokoko. Zu den wichtigsten späteren Orna-

mentstechern gehört LOUIS FORDRIN, der an dem ebengenannten Gitter mitgearbeitet hat; doch ist bei ihm vieles dem um 20 Jahre älteren, nach England übersiedelten, TIJOU nachgebildet. — Die feiner verzierten Eisen- und Stahlwaren kamen, wenigstens unter Heinrich IV., noch aus Italien und Deutschland nach Frankreich; in damaszierten Arbeiten erlangte jedoch CURSINET hohen Ruf. Reizende Entwürfe für Gravierungen auf Waffen hat auch Berain angefertigt. □



Abb. 81 Bemalte Säule aus Fayence. Von Nicolaus Fouquay. Rouen □

In der GLASINDUSTRIE konnte sich Frankreich mit Venedig oder Böhmen weder technisch noch künstlerisch messen. Daß in der Renaissance der Einfluß der venezianischen Industrie auch in der französischen fast unbedingt herrschte, ist selbstverständlich; doch war das sechzehnte Jahrhundert mit seinen häufigen Kriegen der Entfaltung der Glasindustrie in Frankreich überhaupt nicht günstig. Von schwierigeren Arbeiten scheint zunächst [etwa im zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts] die Herstellung der bunten Glasperlen, die vorher ausschließlich aus Murano bezogen werden mußten, gelungen zu sein. Im Jahre 1650 erhielten alle Glasmanufakturen Frankreichs das Recht 'verre crystallin' [nicht das spätere Krystallglas] zu erzeugen. Besondere Bedeutung erlangte die Manufaktur des gewerbefleißigen ROUEN; sie führte noch 1754 den Titel einer Manufacture royale de cristaux, verschwand aber 1768. Ende des siebzehnten Jahrhunderts wurden in ORLEANS [durch PERROT] Achat und Porzellan in Glas [und Email] nachgeahmt, auch flache Reliefs und verschiedene Ornamente in Glas gegossen. Im Museum zu Limoges sind etliche französische Gläser aus dem siebzehnten Jahrhundert erhalten, darunter gegossene farbige Flacons mit Reliefblumen, Negerköpfe mit weißen Augen und Zähnen sowie opalisierende Gläser. In Paris wurden — mindestens im achtzehnten Jahrhundert — Gläser auch graviert. □

Wie gesagt steht die französische Glasindustrie sonst gegen die italienische und deutsche, aber auch gegen die spätere niederländische, weit zurück. Eine Fülle von EDIKTEN [z. B. 1664, 1688, 1727] ist gegen die EINFUHR des Glases gerichtet. An Stelle der venezianischen Arbeiten traten übrigens, dem Zeitgeschmacke entsprechend, allmählich die böhmischen Gläser und ihre niederländischen Nachahmungen. Glas wurde, wie wir aus den Edikten ersehen, bereits zu mannigfachen Zwecken verwendet: für Becher, Fiolen, Tabagies, Luster, Laternen und eine ganze Fülle von Tafelgerät. Nebenbei bemerkt, wurden solche Gegenstände, besonders auch Kronleuchter, immer noch aus BERGKRISTALL gefertigt und sind nicht selten unter den Geschenken des Hofes, z. B. an die siamesische Gesandtschaft, erwähnt. — Überlegen war Frankreich durch Colberts und Louvois' erfolgreiche Bemühungen in der Erzeugung des SPIEGELGLASES. Bei dem ungeheueren Verbrauche von Spiegeln in den französischen Barockschlössern,



Abb. 69: Fayenceschüssel aus Rouen mit Decor à la corne. Paris, Museum Cluny □ Abb. 70: Helmkanne aus Rouen mit Decor à lambrequins. Paris, Museum Cluny □

wie sie dem Streben nach kühlem Glanze und unendlicher Vervielfältigung der Räume so recht entgegenkamen, war ihre Erzeugung auch volkswirtschaftlich von großer Bedeutung. Um sich übrigens den Unterschied des Barockempfindens gegenüber dem der Renaissance recht deutlich zu vergegenwärtigen, erinnere man sich nur des Bemühens der Renaissance, die Spiegel zu verdecken. — Die Herstellung der Spiegelgläser, die vorher ausschließlich aus Venedig gekommen waren, begann in Frankreich 1665; die ersten Arbeiter, Italiener, waren in TOURLAVILLE bei Cherbourg tätig. Dieser Ort wurde so die Pflanzstätte für die spätere große Industrie in SAINT-GOBIN. Eine der größten Neuerungen und für die Tafelglasindustrie entscheidend war die Ausbildung des GLASGUSSES (1688); man konnte nun an die Stelle der aus kleinen Quadraten zusammengesetzten Spiegelwände große Scheiben setzen. Die ganz großen Spiegel sollen aber erst durch ROBERT DE COTTE am Ende der hier besprochenen Periode in die Architektur eingeführt worden sein. Die Spiegelfläche selbst schied nun gewissermaßen aus dem Kunstgewerbe; immer blieben jedoch die RAHMEN von Bedeutung. Im Kroninventar unter Ludwig XIV. werden geschnitzte Rahmen aus vergoldetem Holze sowie wiederholt Silberrahmen erwähnt. Bei einem Stücke heißt es zum Beispiel 'mit einer Bordüre ganz von Glas und einer Spitze (also wohl einer durchbrochenen Arbeit) von vergoldetem Kupfer darüber', ein andermal heißt es wieder: 'ein Rahmen aus vergoldetem Holze mit durchbrochenen Ornamenten und geschnittenen Glasbändern zwischen den Ornamenten'. Übrigens wurde auch von solchen Spiegelrahmen — mindestens bis 1660 oder 1670 — gewiß ein bedeutender Teil aus Venedig eingeführt. □

Bemalte Spiegel waren in Frankreich wohl erst in der folgenden Periode häufiger zu finden, weshalb erst später von ihnen die Rede sein soll. □

Die GLASMALEREI endet mit wenig umfangreichen Arbeiten, die etwa als Einfassung farbloser Fenster verwendet und fast ausschließlich als Grisaillen aus-

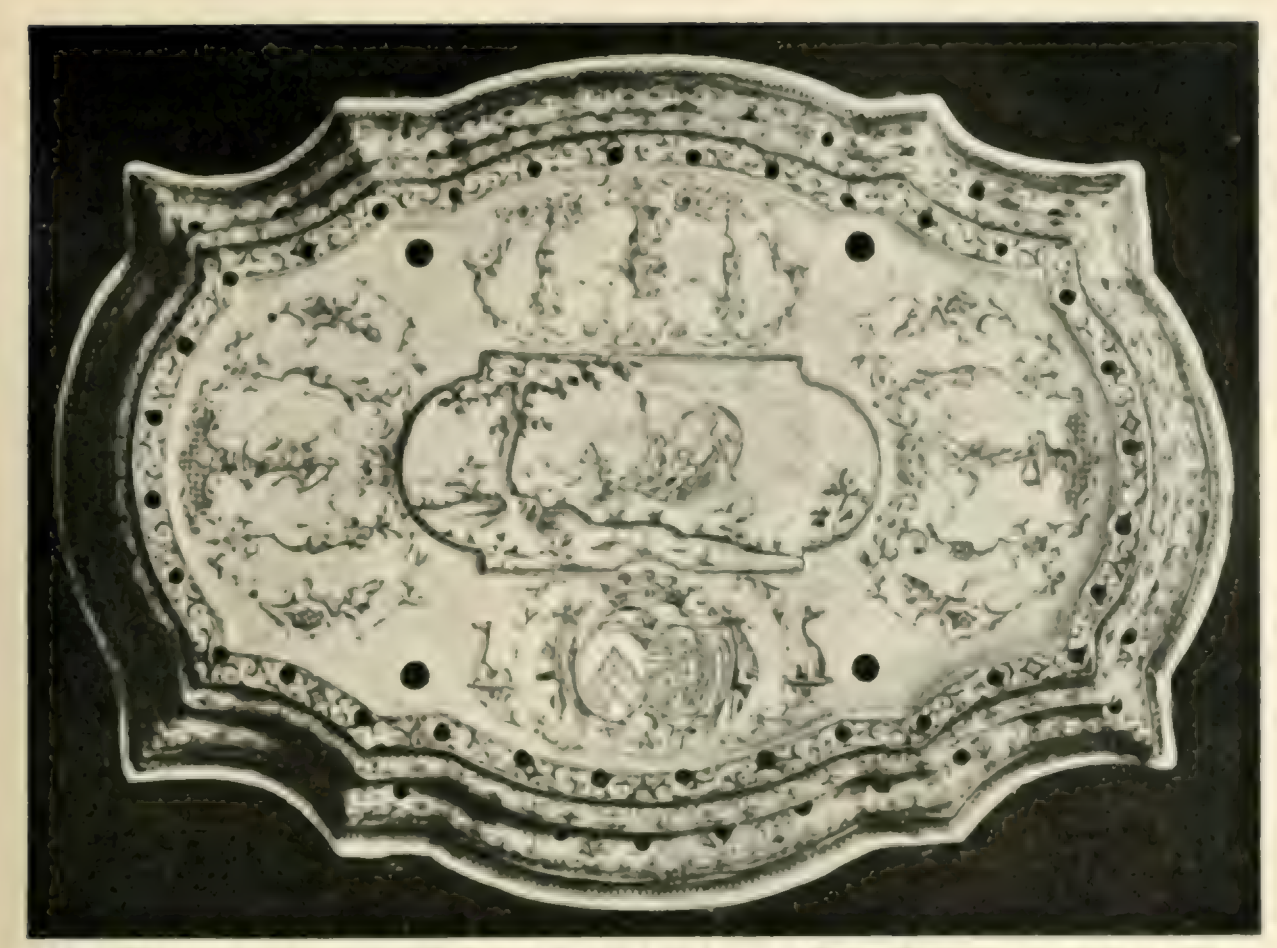


Abb 71: Fayence von Moustiers, Unterteil eines Tafelaufsatzes mit dem Richelieuschen Wappen, Paris, Louvre

geführt wurden; doch ist gerade von den wichtigsten Arbeiten, denen des NICOLAS PINAIGRIER (1618—1635 in Paris tätig), nichts erhalten. Für wirkliche Glasmalerei ist bei einer Kunstrichtung, die so, wie die französische Barocke auf glänzende, spiegelnde Flächen hinarbeitet, natürlich kein Raum mehr.

Die KERAMIK gehört in der früheren Barocke nicht zu den wichtigsten Zweigen des französischen Kunstgewerbes, sondern verbleibt zumeist auf dem Gebiet gewöhnlicher NUTZWARE. Man kann sogar sagen, daß erst das Unglück Frankreichs das Glück seiner Keramik gemacht hat. Die oben erwähnten Gesetze, die Frankreichs Bürger zur Ablieferung ihres Edelmetallgerätes zwangen, nötigten sie, ihren Bedarf an Tafelgerät und ähnlichem nun aus keramischen Werkstätten zu decken. Der König ging, wie wir gesehen haben, selbst darin voran. — Zu den ältesten Sitzen der Keramik gehört NEVERS, das durch den Herzog Lodovico Gonzaga, seit 1565 Herzog von Nevers, an Stelle älterer bäuerischer Industrie eine Fabrikation in italienischem Sinne erhalten hat. Neu erstarkte die Erzeugung von Nevers in der Mitte des 17. Jahrhunderts; am hervorragendsten waren die Heiligenfiguren und die Blaumalereien. Später wurden mehr Arbeiten in persischem oder ostasiatischem Geschmack hergestellt; sie werden sogar nicht selten mit original persischen oder ostasiatischen Erzeugnissen verwechselt (Abb. 66 und 67). Am eigentümlichsten sind die späteren Arbeiten, die Motive der genannten Art mit französischen (von Rouen und Moustiers), sowie italienische und holländische An-



□ Abb. 72 Fayenceschüssel. Rouen □

regungen miteinander verbinden, wobei allerdings das Rot der Erzeugnisse von Rouen fehlt. Arbeiten der angeführten Art reichen bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Wirklich selbständig war Nevers aber weder bis dahin noch später.

Am bedeutendsten war die Industrie von ROUEN, die jedenfalls noch vor der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, zunächst mit Arbeitern aus Nevers, begann. Die ersten Erzeugnisse [en camayeu bemalt] lehnen sich wieder an italienische spätere an ostasiatische und holländische Vorbilder an; doch bildet sich schon gegen Ende des Jahrhunderts ein eigentümlicher Stil aus, der an Spitzen, Eisenarbeiten [später der 'decor à la ferronerie'], Culs-de-lampe [Schlußstücke der Bücher], Marquetterien u. a. anknüpft, und zwar meist mit radialer Anordnung der Motive [Abb. 72]; man wird vielfach auch an die Richtung Berains erinnert. Daneben bleiben übrigens immer noch persische und ostasiatische Vorbilder maßgebend; besonders wichtig wird das FÜLLHORNMOTIV [DECOR A LA CORNE, Abb. 69], über dessen orientalische Herkunft schon gesprochen worden ist. Ende des Jahrhunderts besteht eine große Anzahl von Fabriken, in denen auch für den König gearbeitet wird; sie erzeugen sowohl blau als bunt bemalte Ware zu verschiedensten Zwecken: Tafelservice, Schüsseln [bis 58 cm Durchmesser], Vasen, 'Helmkannen' [Abb. 70], Öfen, Kaminteile, Wandbrunnen, Leuchter, Konsolen [Abb. 68], Büsten, Bilder, Tintenfässer u. a. Die Blüte der Fabrikation reicht noch bis in die Rokokozeit hinein. □

Die wichtigsten Stätten der südfranzösischen Keramik waren Moustiers und Marseilles. MOUSTIERS beginnt Ende des siebzehnten Jahrhunderts mit seiner Erzeugung und entwickelt sich infolge der erwähnten wirtschaftlichen Zustände sehr rasch. Die älteren Arbeiten sind fast alle in Blau ausgeführt, die wenigen bunten aber sehr gut [Abb. 71]. Der Einfluß der Ware von Moustiers erstreckt sich über ganz Südfrankreich und nach Spanien hinein [Alcora]; auch werden die Arbeiten von Moustiers zum Teil in Nevers und Rouen nachgeahmt. In MARSEILLES beginnt die künstlerische Fabrikation gleichfalls Ende des siebzehnten Jahrhunderts; sie pflegt von Anfang an mehr die Farbigkeit und eine gewisse zartere Formengebung; darum wird sie in der folgenden Periode auch ganz besonders wichtig. Die Bedeutung von Straßburg, Niederwiller und Luneville fällt erst in spätere Zeit. — Über das französische Porzellan [Weichporzellan] wird es besser sein, erst später im Zusammenhange zu sprechen, obwohl der Beginn der Erzeugung schon in das siebzehnte Jahrhundert zurückreicht. □

Ehe wir zur Besprechung der Textilkunst übergehen, mögen hier nur einige Worte über Arbeiten in LEDER und PAPIER eingefügt werden. Sicher wurden in

Frankreich im siebzehnten Jahrhundert, und zwar insbesondere in Paris, dann in Lyon und Avignon, gepreßte und vergoldete Ledertapeten hergestellt; doch hatte die Einfuhr aus Spanien, Italien, Flandern und Holland noch lange Bedeutung. Während in den französischen Inventaren des vorhergehenden Jahrhunderts vorherrschend Ledertapeten À MORESQUES erwähnt sind, hören wir im siebzehnten Jahrhundert eher von BLUMEN und später von reicheren ORNAMENTEN; so etwa 1708 im Inventar des Schlosses von Versailles [Gegenstände im Vorzimmer der Herzogin von Orléans betreffend]: 'Eine Wandbespannung von vergoldetem Leder, weißer Grund mit Fruchtgehängen und Blumengewinden, golden, grün und rot, mit Bacchus, Frauengestalten, Harpyien und Kindern, die Bogen spannen, und mit goldenen Vögeln ....' Im allgemeinen stellen die französischen Ledertapeten keinen besonders klaren Typus dar; doch gibt es Arbeiten in ausgesprochener Berain-Art. Im nächsten Jahrhundert verloren die Ledertapeten sehr an Bedeutung; nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts fand man sie, wie Abbé Legendre in seiner 'Vie privée des français' [1779] berichtet, nur mehr 'propres à meubler les antichambres et les salles à manger des maisons de campagne'. ☐



Abb. 73: Le-Gascon-Band Sammlung Dr Becher, Karlsbad

Zu den Lederarbeiten gehört in dieser Zeit auch der größte Teil der BUCHEINBÄNDE. Schon seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts nimmt Frankreich in der Buchbinderei die führende Stelle ein und übertrifft, durch die Teilnahme der Könige und einzelner Liebhaber gefördert, darin auch Italien weitaus. Unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. war CLOVIS EVE Hofbuchbinder; sein Nachfolger war MACÉ RUETTE. An den Arbeiten, die diesem Meister zugeschrieben werden, finden sich neben anderen Ornamenten zuerst die sogenannten FERS POINTILLÉS [Stempel, bei denen die Zeichnung durch dicht aneinander gesetzte Punkte gebildet wird]. Diese Ornamente beginnen etwa in der zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIII. und geben dem Einbande des siebzehnten Jahrhunderts dann sein besonderes Gepräge. Als ihr berühmtester Vertreter gilt LE GASCON, der vielleicht schon für Ludwig XIII., aber wohl sicher für Ludwig XIV. gearbeitet hat. Man unterscheidet zwei Arten der Le Gascon-Bände: die ältere, bei der



Abb. 74: Constantinschlacht. Gobelin aus einer Serie von 4 Stücken. Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts. □ Paris, Mobilier national. □

die ganze Buchdecke mit verschlungenem Bandwerke überzogen ist und in den Feldern Blumenstempel Platz finden; der Grund ist dabei ganz mit feinen Pointillésstempeln bedeckt; die Füllungen bestehen oft aus farbigen Lederstückchen (Abb. 73). Bei der zweiten Art befindet sich im Mittelfelde oft ein Wappen mit vier anschließenden Gruppen zartest gearbeitete Ranken. Ganz gesicherte Werke von Le Gascon gibt es nicht, dagegen von FLORIMOND BADIER, dessen Arbeiten allerdings nicht von gleicher Feinheit zu sein scheinen. □

Die Bücher, die für Ludwig XIV. selbst und die meisten Persönlichkeiten des Hofes gebunden wurden, waren übrigens fast ausnahmslos sehr einfach; man bezeichnet solche Arbeiten als RELIURES JANSÉNISTES, wobei man an die Strenge der 1690 gegründeten Sekte der Jansenisten denkt. Dem Buche einen gewissen intimen Reiz zu geben, lag einer nur auf das Große gehenden Richtung eben fern; dagegen wurde, wie bei allen Arbeiten für den Hof und die vornehme Welt, auf die denkbar beste technische Ausführung gesehen und das beste Leder (meist Maroquin) gewählt. Bemerkt sei, daß schon seit dem sechzehnten Jahrhundert in Frankreich glatte Rücken mit den Bünden innen vorkommen. Im selben Jahrhundert beginnt auch bereits das im nächsten häufigere Überziehen der Innenseite der Deckel mit feinem Leder, das dann noch zarte Goldpressung erhält. Um 1600 läßt sich die Verwendung reicherer marmorierter Papiere als Vorsatzblätter nachweisen; auch wurde (z. B. von Macé Ruette) der Schnitt entsprechend marmoriert und selbst das Außenleder durch Säuren und Beizen marmorähnlich ge-



Abb. 75 und 76 Stoffmuster nach Entwürfen und Stichen von Daniel Marot

macht. Die VORSATZPAPIERE, die übrigens nicht nur marmoriert (papier marbré), sondern auch mit Wellen-, Federn-, Blumenmuster u. a. beliebt sind und auch für Schachteln und ähnliches Verwendung finden, werden zumeist in PARIS oder — in minderer Güte — in ROUEN ausgeführt. Sehr schönes marmoriertes und vergoldetes Papier kam übrigens selbst noch im folgenden Jahrhundert aus Deutschland, besonders aus AUGSBURG und LEIPZIG.

Mit der Erzeugung der Vorsatzpapiere hängt auch die der PAPIERTAPETEN für Wandbekleidung zusammen. Ihre Herstellung gehörte in Frankreich ebenso wie die Herstellung des erwähnten Papier marbré oder anderer bunt bedruckter (und teilweise bunt patronierter) Papiere in das Gebiet der DOMINOTERIE. Lange Zeit wurden Papiertapeten (tapisseries de papier) nur von Landleuten und dem niedrigeren Volke der Städte zur Ausschmückung der Wohn- und Geschäftsräume verwendet; aber mit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts hob sich die Erzeugung so, daß sich nicht nur eine große Ausfuhr in die Provinz und fremde Länder entwickelte, sondern selbst in den vornehmsten Palästen von Paris Vorräume, Garderoben u. a. in dieser Weise tapeziert wurden. Da auf solche Arbeiten nicht wieder zurückgekommen werden soll, sei hier gleich hervorgehoben, daß im folgenden Jahrhundert auf diese Weise auch Landschaften und andere Haute-lisse-Arbeiten nachgeahmt wurden; im allgemeinen waren Grotesken, Gliederungen mit Blumen, Früchten, Tieren und kleinen Figuren am beliebtesten. Im großen ganzen handelte es sich aber doch um eine volkstümliche IMITATIONSKUNST. Später heißt es denn auch in der 'Encyclopédie' von dieser Art der Wandbekleidung: 'sie kann nur für Bauern dienen, die sie kaufen, um ihre Kamine oben damit auszuschmücken. Alle Dominos sind ohne Geschmack, ohne Richtigkeit der Zeichnung, noch schlechter illuminiert und mit harten Farben bemalt.' Es erschien immerhin

wichtig, zu zeigen, daß es auch in alter Zeit Imitationen gab und daß die verfeinerten Formen hochentwickelter Kunst bei ihrem Lauf durch alle Schichten und alle Bedürfnisse des Tages zuletzt in einfältigen und derben Formen endeten, so daß sie bei Verfeinerten Entsetzen erregen konnten. Natürlich ist von diesen Dingen, die so raschem Verbrauch unterliegen, fast gar nichts erhalten, wenn sich nicht zufällig ein Stückchen etwa in einem Kasten als Innenbeklebung erhalten hat.

Ganz besondere Wichtigkeit haben die verschiedenen Zweige der französischen Textilindustrie erlangt. Die Pariser GOBELINFABRIKATION reicht weit zurück; im französischen Kroninventar unter Ludwig XIV. werden wiederholt Haute-lisse-Tapisserien 'fabrique de Paris' mit gotischen Figuren erwähnt, auch eine Tapisserie 'vieille fabrique de Paris fort rompue', anscheinend eine Verdure mit Tierkampf, auch werden ebenda alte Haute-lisse-Arbeiten aus Amiens angeführt. Unter Franz I. und Heinrich II. gab es auch schon staatlich geförderte Werkstätten für Gobelinarbeiten. Das von Heinrich III. gegründete Unternehmen im Hospital de la Trinite, in dem Waisenkinder in den verschiedensten Gewerben unterrichtet wurden, erhielt sich bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. wären noch etwa die Manufakturen zu Aubusson, Cadillac sur Garonne, Lille, Reims und Tours zu erwähnen. — Die Gründung Heinrichs IV. im Louvre, von der oben schon die Rede war, oder vielmehr deren spätere Erweiterung hat den Erzeugnissen dieses Kunstzweiges den heute im deutschen Sprachgebiete üblichen Namen gegeben, während die Franzosen nur von TAPISSERIE sprechen oder von 'Tapisserie des Gobelins', falls die Arbeit eben aus der Gobelinwerkstätte stammt. GOBELIN ist der Name einer berühmten Färberfamilie, die besonders in der Scharlachfärberei hervorragte und seit der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Paris tätig war. Der große Reichtum, den sie erwarb, erlaubte es den Mitgliedern der Familie, Ende des sechzehnten Jahrhunderts in verschiedene hohe Staatsämter zu gelangen, den Marquistitel [de Brunvillers] zu erwerben und sich endlich von ihrem Geschäfte zurückzuziehen. Wahrscheinlich war gerade das Vorhandensein der Färberei die Ursache, warum man sich unter Heinrich IV. bei Ausgestaltung dieses Manufakturzweiges [1607] zunächst in unmittelbarer Nähe des Sitzes der Familie Gobelin niederließ und später ihre Besitzung erwarb. So ging allmählich der Name der Färberfamilie auf die Tapisserien über, obgleich beide nur ganz äußerliche Verbindung miteinander haben, ein Vorgang, dessen Erkenntnis mitwirken möge, **uns bei Schlüssen aus Namen vorsichtig zu machen.** □

Die ersten Leiter des von Heinrich IV. gegründeten Unternehmens, die übrigens schon Jahre vorher in Paris selbständig gearbeitet hatten, waren zwei Vlamen MARC DE COMANS und FRANÇOIS DE LA PLANCHE [Frans van den Planken]. Die Unternehmung wurde vom Könige unterstützt, von den genannten aber auf eigene Gefahr betrieben; auch waren sie zur Erhaltung von Zweiganstalten in Calais und Amiens verpflichtet. Diese Zweigunternehmen haben aber kaum Spuren zurückgelassen; dagegen blühte zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts durch einige Zeit eine Manufaktur in Tours, das auch sonst in der Textilindustrie Bedeutung hatte. Übrigens waren in Paris auch noch andere vom König gefor-

derte Tapisserie-Werkstätten tätig und man arbeitete, wie schon gesagt, noch bis zur Mitte des Jahrhunderts auch im L'Hospital de la Trinité; besonders hervorragend war auch die Louvre-Werkstätte selbst in diesem Kunstzweige. Für die erste Hälfte des Jahrhunderts sind besonders die großartigen Bordüren kunstgewerblich von Bedeutung (vgl. Abb. 74); sie umfassen figurenreiche Darstellungen etwa nach Entwürfen von RUBENS, aber auch nach solchen RAPHAELS, jedoch stets mit Veränderungen. Auch sind Verduren überliefert. Vielfach hat man die Pariser Arbeiten mit niederländischen verwechselt; die Pariser waren berechtigt, in den Rand ein P (Paris) und eine Lilie (häufig in Metallfaden ausgeführt) zu setzen, auch finden sich einige Buchstaben, die aber noch nicht alle richtig erklärt sind, als Meisterzeichen. Im allgemeinen kann man Guiffrey beistimmen, wenn er die Pariser Arbeiten unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. in rein dekorativer Richtung für höher stehend hält, als die späteren unter Le Bruns Einfluß entstandenen. □

Im Jahre 1662 wurden die Werkstätten der Erben des Comans und des François de la Planche, die sich in der Zwischenzeit getrennt hatten, von Colbert wieder vereinigt und gingen nun, nachdem das HOTEL DES GOBELINS selbst erworben worden war, in der MANUFACTURE ROYALE DES MEUBLES DE LA COURONNE auf oder wurden vielmehr die Hauptsache darin. Mit der Manufacture hingen dann noch zwei Zweiganstalten in Paris selbst zusammen (in Faubourg Saint-Marcel und in Faubourg Saint-Germain). Aus einem freien Handelsunternehmen wurde jetzt eine ausschließlich königliche Anstalt. LE BRUN, der in dem Hauptinstitut selbst wohnte, übte kaum auf einen anderen Zweig des Kunstgewerbes solchen Einfluß aus wie auf die Tapisserien; es ist dies leicht erklärlich, denn bei diesen Arbeiten, die zumeist figurenreiche historische Szenen darstellten, sprach naturgemäß der Maler das entscheidende Wort. Es wurde auch besonderer Wert auf die Wiedergabe des reinmalerischen Elementes gelegt; so können für einen Gobelin 79 Töne in Wolle und Seide nachgewiesen werden, übrigens wurde daneben auch noch viel Gold und Silber verwendet. — Die 'Éléments' und 'Saisons' Le Bruns schließen sich in den prachtvollen Umrahmungen noch mehr den älteren Arbeiten an; die 'Enfants jardiniers' ragen durch das Landschaftliche, durch Pflanzen- und Blumenwerk hervor. Le Bruns Hauptarbeit sind die Darstellungen der 'Histoire du Roi'; ein Stück aus dieser Folge, den Besuch Ludwigs XIV. in den Gobelins, bietet die Tafel. Es sei hier gleich erwähnt, daß von den meisten Folgen verschiedene Exemplare, oft in verschiedener Ausführung, zum Teil für den König selbst, zum Teil für Geschenke, ausgeführt wurden; so gibt es von der Histoire du Roi eine Folge in Haute-lisse mit breiten Bordüren und 5—6 kleinere Wiederholungen in Basse-lisse mit schmäleren Rändern. Sehr bezeichnend für den pomphaften Geschmack Le Bruns und des Hofes — in ihrer Art aber sehr vollendet — sind die 'Maisons royales' (Abb. 77), Ansichten der königlichen Schlösser mit reichen Umrahmungen und Brüstungen, an denen Figuren mit Prunkgefäßen stehen und über die prachtvolle Teppiche herabfallen. Diese Serie, die besonderen Erfolg hatte, wurde 1668—1680 fünfmal wiederholt. Am meisten Verbreitung (auch durch Nachahmungen aus Brüssel und Aubusson) fand aber wohl der 'Alexandercyklus'. □



Abb. 77: Schloß von Vincennes, Tapisserie der Gobelinmanufactur. Paris, Mobilier national

Übrigens arbeitete neben Le Brun eine ganze Reihe von Malern an den Entwürfen für die Gobelin-Tapisserien; es ist auch urkundlich erwiesen, z. B. für die Maisons royales, daß nicht selten für ein und denselben Gobelin verschiedene Meister [für Architektur, Figuren, Landschaft, Blumen u. a.] tätig waren. Unter LOUVOIS, dem Nachfolger Colberts [† 1684], trat, wie bereits gesagt, Le Bruns Einfluß stark zurück; auch zeigte sich schon seit Beginn der achtziger Jahre die Wandlung der Gesinnung des Königs und wohl auch der Einfluß der Madame de Maintenon immer deutlicher in der Wahl des gegenständlichen Inhalts der Arbeiten. An die Stelle antiker und moderner den Ruhm des Königs verkündenden Darstellungen treten mehr religiöse Stoffe; auch werden von 1684 an die Nuditäten älterer Arbeiten mit nachträglich ausgeführten Draperien bedeckt. Unter den Arbeiten mit religiösen Stoffen wären etwa der 'Mosescyklus' Le Bruns oder die 'Chambres du Vatican' zu nennen. Solche Arbeiten wurden oft acht bis neun mal, noch im ganzen achtzehnten Jahrhundert wiederholt; überhaupt haben sich kaum auf einem anderen Gebiete Kompositionen so lange erhalten, wie gerade bei den Tapisserien. In der späteren Zeit Ludwigs XIV. werden die Originalentwürfe im ganzen seltener. NOËL COYPEL, das berühmteste Mitglied der großen Künstlerfamilie und der bedeutendste Mitarbeiter Le Bruns, greift vor allem auf ältere italienische Vorbilder [Giulio Romano und Raphael] zurück und wandelt sie dem Geschmacke der Zeit entsprechend einigermaßen um; dabei ist er übrigens dekorativ wirkungsvoller und der Technik entsprechender als Le Brun selbst [Abb. 79]. Daneben werden ältere Arbeiten aber auch unverändert kopiert. Die höchste äußere AUSDEHNUNG erreichte die Manufaktur Ende der achtziger Jahre mit achthundert Arbeitern; nach Le Bruns Tode [1690] ging sie unter der

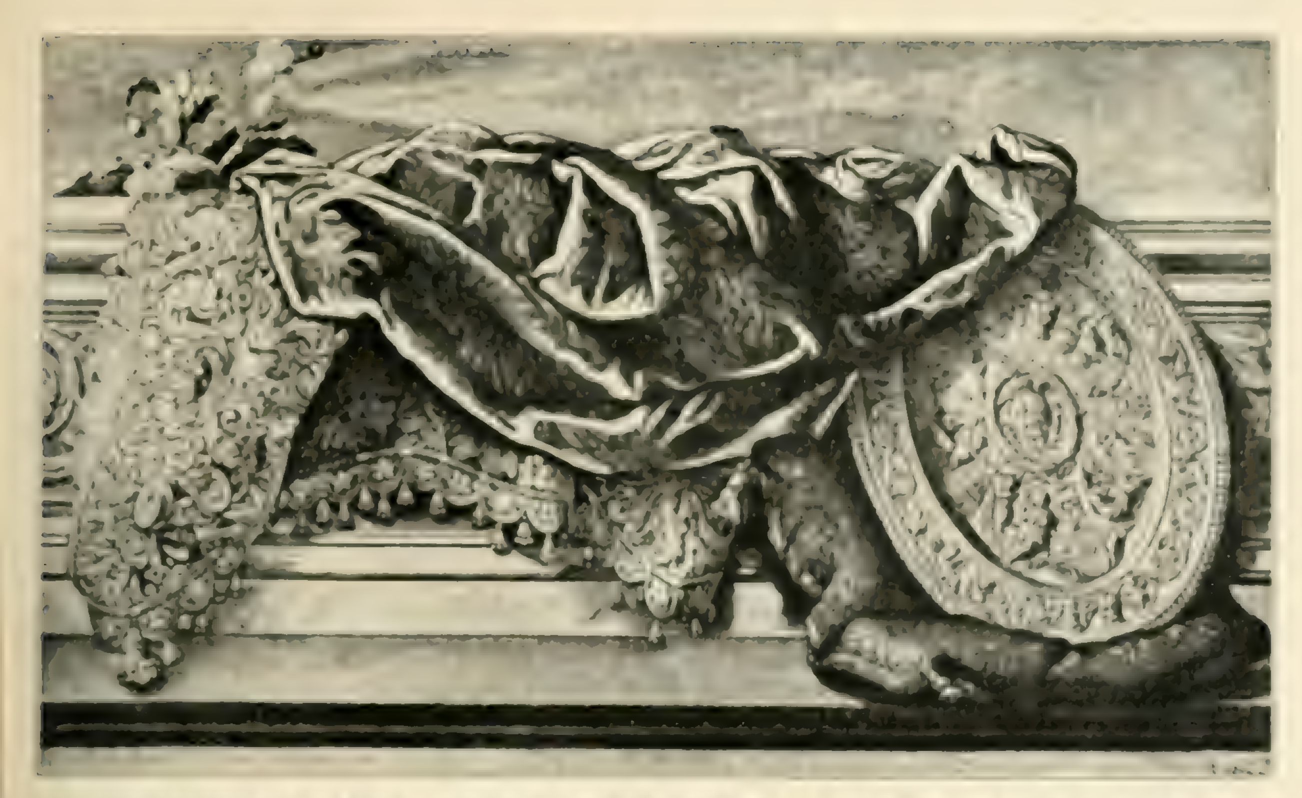


Abb. 78: Teil des Gobelins „Schloß von Fontainebleau", aus der Serie „Les Maisons royales"

Leitung des bereits greisenhaften MIGNARD stark zurück, besonders wohl infolge der unglücklichen Kriege. So wurde nach Mignards Tode (1695) kein neuer Leiter ernannt. Von 1694—1697 war das Unternehmen fast aufgelöst; ein Teil der Arbeiter, der noch immer flandrisch war, ging nach Flandern zurück, ein anderer nach Beauvais. Es wird darum am besten sein, die weitere Entwicklung der Manufaktur bei Betrachtung der nächsten Periode im Zusammenhange kennen zu lernen. Es soll hier aber noch kurz auf eine zweite wichtige Tapisseriewerkstätte Frankreichs, die eben erwähnte von BEAUVAIS (in der Picardie) hingewiesen werden. Man hat Grund anzunehmen, daß auch in diesem Orte die Tapisserieerzeugung schon lange vor Colbert betrieben wurde; als Zweiganstalt der Pariser Anstalt erscheint die Manufaktur seit 1664. Das Gründungsedikt ist also sogar älter als das der Pariser Mutteranstalt; doch ist diese selbst in Wirklichkeit eben älter als das berühmte Edikt von 1667. Auch in Beauvais waren im Anfang vor allem flämische Arbeiter tätig. Es ist im allgemeinen gewiß richtig, wenn angenommen wird, daß zwischen der Pariser Manufaktur und der von Beauvais eine Arbeitsteilung in der Art bestand, daß Paris die kostbareren, Beauvais die einfacheren und für den allgemeinen Gebrauch wichtigeren Arbeiten lieferte, also hauptsächlich die Verduren (auch solche mit Figuren, Vögeln oder anderen Tieren), wie sie bis dahin hauptsächlich aus Flandern bezogen wurden; es werden übrigens auch reichere Landschaften 'Parterres et Paysages', 'Paysages et ruisseaux', 'Kinderspiele' und 'Eine ländliche Hochzeit' schon im Kroninventar unter Ludwig XIV. als Erzeugnisse von Beauvais erwähnt. Jedenfalls wurden aber nicht etwa nur Möbelüberzüge gearbeitet, wie vielfach angenommen wird, sondern auch große Stücke und zwar sowohl Haute-lisse als Basse-lisse; den

besonderen Ruhm von Beauvais bildeten stets die BLUMEN und ORNAMENTE. In dem genannten Inventar werden deutlich Arbeiten 'fabrique grosse de Beauvais' und 'fabrique fine de Beauvais' unterschieden. Mehrfach findet man in den achtziger und neunziger Jahren, also gerade in der Zeit des Tiefstandes der Pariser Manufaktur, die Erwähnung: 'manufacture de Beauvais, et fabrique de sr Béhagle'; es sind mehrere Stücke mit Grottesken, 'Petites chasses et verdure', 'Die Metamorphosen des Ovid' und anderes, die so angeführt werden. BÉHAGLE, unter dessen Leitung die Fabrik besonderen Aufschwung nahm, starb 1704; die höchste Blüte von Beauvais trat aber erst nach seiner Zeit ein und wird uns veranlassen, dieser Werkstätte noch einmal unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. □

Auch AUBUSSON [in der Auvergne] wird in dem erwähnten Inventar einige Male genannt; einmal wird auch besonders erwähnt 'Fabrik von Aubusson, Zeichnung von Le Brun', dann handelt es sich etwa wieder um 'Paysages et Perspectives', in Wolle und Seide ausgeführt. Übrigens wurde auch in Aubusson mit Gold und Silber gearbeitet und ebenso in FELLETIN [Haute-Marche], dessen Erzeugnisse — wenigstens später — mit denen aus Aubusson auch unter dem gemeinsamen Namen TAPISSERIE d'AUVERGNE gingen. Felletin galt [nach einer späteren Quelle] in den Verduren, Aubusson in den Figuren für besser. □

In Frankreich wurden aber nicht nur Wandbehänge in Art der Handweberei, sondern auch KNÜPFTEPPICHE hergestellt; man bezeichnet sie heute gewöhnlich als SAVONNERIE-ARBEITEN. Heinrich IV. hatte nämlich, um der Einfuhr ausländischer Seife zu begegnen, in Paris eine Seifenfabrik [Savonnerie] gegründet; doch wurde sie infolge des Todes des Fürsten nicht ihrem ursprünglichen Zwecke zugeführt, sondern von Maria von Medici in ein Waisenhaus umgewandelt. In diesem konnten sich PIERRE DUPONT, der später in den Louvre überging, und SIMON LOURDET in der Teppicherzeugung betätigen, indem die Kinder dort zu solchen und ähnlichen Arbeiten verschiedener Art erzogen wurden. Lourdet erhielt 1643 den Titel Entrepreneur de la Manufacture Royale des tapis de Turquie et du Levant. Es handelte sich also im Gegensatze zu Tapisserie- oder Gobelinarbeiten um geknüpfte Teppiche, wie sie in den orientalischen Erzeugnissen weit verbreitet vorlagen. Nebenbei bemerkt, gingen damals auch die persischen Arbeiten unter dem Namen Tapis de Turquie. Die Zeichnungen der französischen Erzeugnisse, die später unter Leitung eines Malers der Akademie ausgeführt wurden, waren aber [vielleicht von Ausnahmen abgesehen] nicht in orientalischem, sondern in damals modern-französischem Geschmacke gehalten. Der Teppich für die große Galerie des Louvre, der gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. von dem Sohne und Nachfolger Simon Lourdets, PHILIPPE LOURDET, ausgeführt wurde und aus 92 verschiedenen Stücken von je 7½ Ellen Länge und 4 bis 5 Ellen Breite bestand, geht auf Entwürfe von Malern der 'Gobelins' zurück. □

Um die Stellung der damaligen europäischen Welt gegenüber den ORIENTALISCHEN ARBEITEN klar zu machen, sei hier eine Stelle aus dem Dictionnaire du Citoyen angeführt, wenn sie auch etwas späterer Zeit entstammt: 'Diese Fabrikanten [Dupont, Lourdet u. a.] bewunderten mit Recht die herrlichen Farben, die auf den Teppichen der Levante ausgebreitet sind; aber sie konnten ebensowenig

wie das ganze Publikum die kindische Musterung ertragen, wie sie die Asiaten durch kleine Quadrate, kleine Ovale, kleine Streumuster (petites mouchetures) — eines lächerlicher als das andere — bilden und so dem Auge nur eine bizarre Auswahl von Farben (un assortiment bizarre de couleurs) darbieten. Diese durch den Genius ihrer Kunst erleuchteten Fabrikanten fügten zu den schönen Farben und dem Glanze des Flors die Richtigkeit der Zeichnung. Sie verstanden auch, daß zwischen der Größe der Figuren und der Größe des Raumes, in dem die Teppiche ausgebreitet werden sollten, ein Verhältnis und eine Beziehung bestehen müsse. Diese Übereinstimmung ist bei den Levanteteppichen niemals beobachtet. Ihre kleinliche Buntscheckigkeit, immer beinahe ohne Geschmack, ohne innere Verbindung, ist auch ohne Verhältnis zur Größe des Feldes. . . .' Man erkennt hieraus das ganze entschiedene und selbstbewußte Kunstgefühl der Barocke, das auf große einheitliche Wirkungen ausging; kaum eine andere Zeit legte ja gerade solchen Wert auf das Zusammenstimmen und das Sichunterordnen aller Teile unter eine Hauptidee wie die Barocke. In die niederländischen Räume der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, die — vor allem in Holland — noch den Charakter der Spätrenaissance wahrten, paßte der orientalische Teppich noch sehr gut. Die kühlere Renaissance ließ mehr jedem einzelnen Dinge für sich Gerechtigkeit widerfahren; auch verlangte sie weniger Unterordnung und Zusammenhang der einzelnen Teile einer Komposition und vertrug sogar buntere Farbenwirkung. — Nach den Beschreibungen des Kroninventars aus dem Ende des Jahrhunderts zeigten die Savonnerieteppiche (vgl. Abb. 80) Ranken, Trophäen, Füllhörner, Blumengewinde, Initialen, Herkulesköpfe, Löwenhäupter u. a. und selbst Landschaften. — Solche Arbeiten gelangten sogar als Geschenke nach Siam! Gewiß kam einiges auch in den näheren Orient und mag auf die Bildung manches späteren Teppichmusters Kleinasiens nicht ohne Einfluß geblieben sein. — Gleichzeitig mit der Gobelinmanufaktur und aus denselben Ursachen, wie sie, verfiel dann auch die Savonnerie; jedoch hob auch sie sich später wieder. □

Übrigens wurden auch in Aubusson 'mit der Hand gemachte samtartige Tapisserien', also Knüpfarbeiten, die den Namen MOQUETTE (MOCADE usw.) führten, anscheinend nach Entwürfen Berains u. a., hergestellt; es sei hier aber bemerkt, daß dieser Ausdruck in älterer Zeit auch schon für mechanisch erzeugte Gewebe ähnlicher Art gebraucht wurde. Bei Teppichen in ausgesprochen ORIENTALISCHEM GESCHMACKE, wie etwa einem, der auf einer Gobelindarstellung der Zusammenkunft Ludwigs XIV. und Philipps IV. auf der Fasaneninsel (1660) — nach Le Bruns Entwurf — wiedergegeben ist, handelt es sich wohl tatsächlich um orientalische Erzeugung. Es sei hierbei übrigens noch einmal betont, daß der Orient für Europa zum Teil offenbar andere Muster brachte, als er im eigenen Gebiete hauptsächlich verwendete. □

Große künstlerische aber auch große wirtschaftliche Bedeutung hat in Frankreich die KUNSTWEBEREI erlangt. Noch im sechzehnten Jahrhundert ist sie nur geringfügig. Wohl war in TOURS und LYON mit Hilfe herbeigerufener Italiener eine Industrie begründet worden, die Unruhen des Jahrhunderts hinderten jedoch ihre Entfaltung. Aber auch dieses Gebiet entging nicht der emsigen Fürsorge



Abb. [illegible] Triumph der Minerva, aus der Gobelinmanufaktur, nach Noël Coypel. Paris, Mobilier national

Heinrichs IV., der 1605 Lyon ein wichtiges Privilegium erteilte; unter Ludwig XIII. wurde es im Jahre 1613 erneut. Doch auch die Unternehmungen dieser Fürsten verfielen wieder. Tours konnte zu Richelieus Zeit wohl einige Stoffsorten nach Italien und Spanien ausführen, aber die kostbareren Stoffe mußte Frankreich bis über die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts aus Italien beziehen. In den sechziger Jahren des Jahrhunderts scheinen in Lyon dann allerdings alle wichtigeren Stoffsorten erzeugt worden zu sein. Von besonderer Bedeutung ist übrigens auch die PARISER Fabrik von CHARLIER, aus der glänzende Erzeugnisse etwa in den Jahren 1679—1681 im französischen Kroninventare genannt werden. □

Wenn der große Aufschwung der französischen Weberei auch erst im engsten Zusammenhange mit der ganzen volkswirtschaftlichen Tätigkeit des Königs und COLBERTS beginnt, so ist es immerhin möglich, daß Textilarbeiten, die von den Franzosen als Stil Louis-XIII bezeichnet werden und anscheinend etwas reicher, kleinlicher und naturalistischer sind als die gleichzeitig in Italien üblichen, teilweise tatsächlich schon französisches Erzeugnis aus der Zeit Ludwigs XIII. sind; möglich ist aber auch, daß sie — wenigstens teilweise — in Italien mit besonderer Rücksicht auf den französischen Geschmack gearbeitet wurden. Wie die Entwicklung der französischen Textilkunst unter Ludwig XIII. auch sei, jedenfalls hat sie unter Ludwig XIV. zunächst mit der unmittelbaren Nachahmung italienischer Muster begonnen. Es wurde von dem Verfasser schon an anderer Stelle auf eine

außerordentlich bezeichnende Stelle im Kroninventare unter Ludwig XIV. hingewiesen; sie sei ihrer Wichtigkeit halber hier wiederholt: 'Drei Stück Lyoner Brokat gezogenes Silber, mit Zweigen von Gold und schwarz profiliert, mit Blumen und Blumengehängen aus Seide in natürlicher Art... Nota: Dieser Brokat hat dieselbe Zeichnung wie der venezianische, der oben unter Nr. 17 verzeichnet ist.' — Sicherlich machte sich auf die Stoffe aber auch der mittelbare oder unmittelbare Einfluß LE BRUNS, LE PAUTRES und ähnlicher Künstler geltend; wir finden denn auch eine Reihe von Stoffen, die gegenüber italienischen Arbeiten viel strenger und naturalistischer zugleich gebildet sind. Wenn französische Forscher aber einen Unterschied zwischen italienischen und französischen Stoffen darin sehen wollen, daß nur die französischen Arbeiten zwischen den großen Mustern die zierlicheren Grundmuster hätten, so liegt (zum Teil wenigstens) wohl nur eine Verwechslung zeitlicher Momente mit nationalen vor; die zierlicheren Grundmuster entsprechen eben der späteren Zeit und in dieser herrscht allerdings Frankreich vor. Jedenfalls wurde das schon von vornherein in der Barocke liegende Streben nach Ineinanderarbeiten verschiedener Motive später stärker und drängte so auf Bereicherung der Gründe hin. Auch der Naturalismus der französischen Barockstoffe ist nichts Neues, sondern nur etwas weiter Entwickeltes. Es sei hier auch kurz bemerkt, daß einige, besonders französische, Autoren viele Stoffe schon in die Zeit gegen 1700 setzen, die wohl erst dem Rokoko angehören, aber ältere Typen verfeinert fortsetzen. Abb. 75 gibt einen



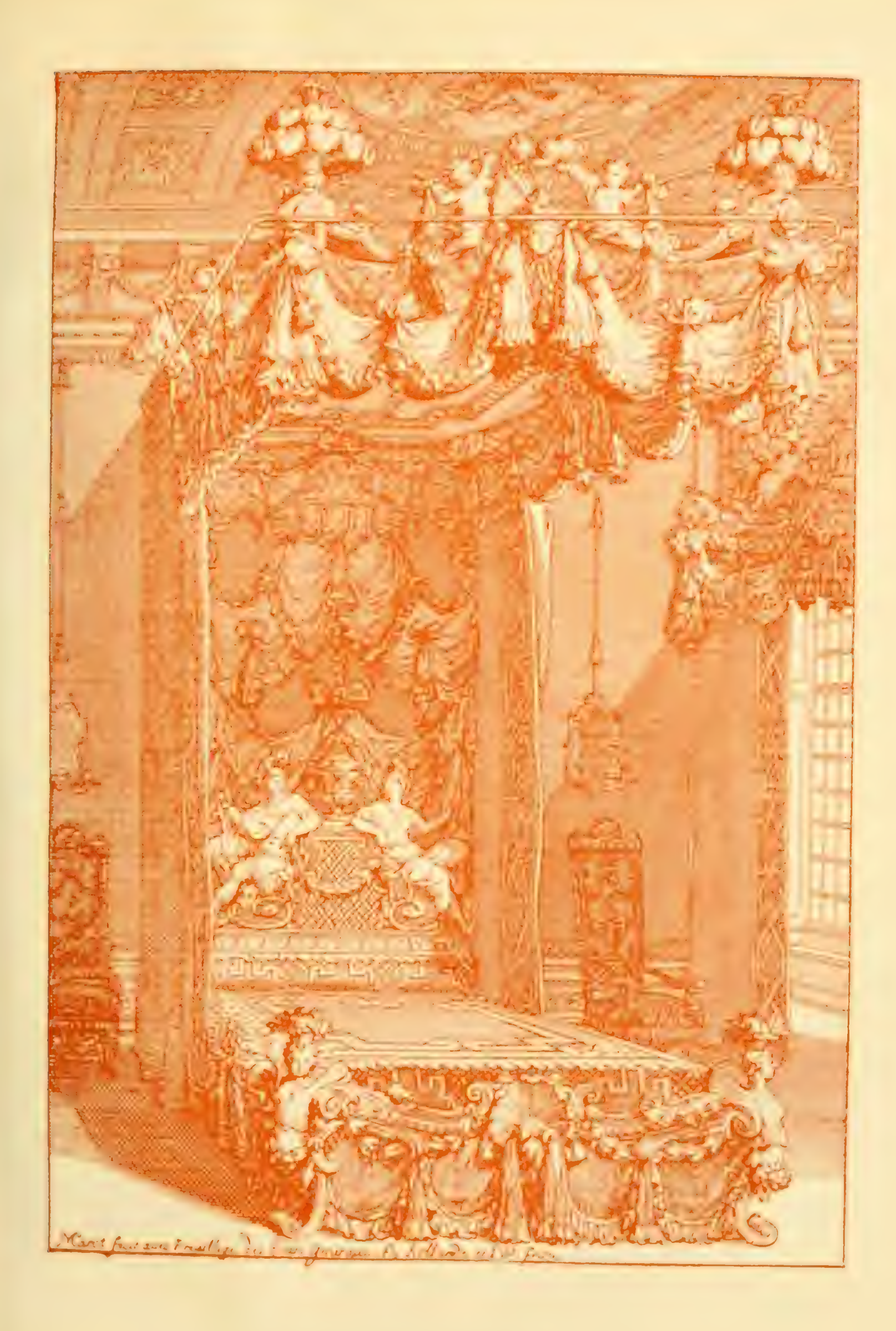
Abb. 80 Teppich der Galerie du Louvre, Manufacture de la Savonnerie, 17. Jahrh. Paris, Mobilier national

Stoffentwurf von Marot wieder, der sowohl das Nebeneinander der großen Form und des kräftigen Naturalismus als auch schon zartere Auflösung der Formen zeigt; auf diesem Wege wird später aber noch weitergeschritten. Bemerkenswert ist, daß sich bei Marot auch wieder große Ranken und Schnörkelmotive mit einseitigem Zuge finden, auch hierin der GOTISCHEN BAROCKE zu vergleichen [Abb. 75 und 76]. — Savary erwähnt, daß CHARLIER einen Samtbrokat von unerhörter Kostbarkeit nach einem Entwurfe Berains [wohl des JEAN BERAIN] ausgeführt habe. Es ist jedenfalls bemerkenswert und der ganzen Entwicklung der französischen Kunst entsprechend, daß wir nun in Frankreich auch einzelne Künstler kennen lernen, die für Stoffe Entwürfe machen, während wir in Italien nie von den Urhebern der Stoffentwürfe hören. Die französische Entwicklung liegt uns eben nicht nur zeitlich näher, sondern sie ist auch bewußter; die italienische Barocke fußt vielfach auf breiterem und tieferem Fundamente, ist aber gerade darum oft schwerer bis in die letzten Grundlagen zu verfolgen. □

Betreffs der französischen BAROCKSTICKEREI kann man sich hier mit wenigen Andeutungen begnügen. Bekannt ist, daß in Frankreich schon vom späten Mittelalter an der GROS POINT und der PETIT POINT sehr beliebt waren und auch von vornehmen Damen ausgeführt wurden. Auch der POINT DE HONGRIE gehört hierher [vgl. Abb. 35]. Die Verwendung solcher Stickereien für Sesselüberzüge u. a. ist im ganzen Jahrhundert noch sehr bedeutend; für Möbel der königlichen Schlösser führten SCHÜLER LE BRUNS die Zeichnungen zu Stickereien dieser Art aus. Auch eine andere spätmittelalterliche oder Renaissanceübung findet noch ihre Fortsetzung: das HÖHEN der Glanzlichter mit GOLD [oder Silber], das ja auch in den Gobelins noch üblich war. Früher geschah dies in der Stickerei mehr im Wege des untergelegten und übernähten Goldfadens [Lasurstich]; jetzt ist diese Stichart, ebenso wie in Italien, wohl kaum mehr geübt worden; dafür wird jetzt in die freie NADELMALEREI Gold oder Silber eingestickt; im übrigen ist die Farbengebung solcher Nadelmalereien aber meist ganz naturalistisch. Doch kommen neben den natürlichsten Blumen auch ganz barocke Ranken, meist in Gold ausgeführt, vor; diese Ranken werden der barocken Empfindung entsprechend oft sehr plastisch gebildet [vgl. Abb. 78]. Dies gilt auch von Figuren, wie sie in Lebensgröße und darüber etwa bei Betten der königlichen Gemächer als Hermen, Karyatiden, Ruhmesgöttinnen u. a. in Goldstickerei ausgeführt wurden [jedenfalls mit starken Unterlagen aus Holz, Karton u. a.]. Die Tafel mit dem Paradebette läßt uns zugleich die reichen Stoffe, den Federnschmuck auf den Ecken des Baldachins, wo die Renaissance Vasen und ähnliches anbrachte, erkennen. — Es wurden in der Zeit Ludwigs XIV., vielleicht schon unter Ludwig XIII., auch ganz architektonisch wirkende Stickereien ausgeführt, wie etliche in dem vielfach erwähnten Kroninventar beschrieben sind; so z. B. 'eine Bespannung mit Figuren in Goldstickerei und mit Säulen, Pilastern, Architraven, Friesen und Karniesen, in Marmorart gestickt, Perspektiven darstellend'. Im allgemeinen erstreben sonst die Stickereien etwa dieselben Wirkungen, wie die gleichzeitigen Webereien, nur haben sie natürlich den Vorteil, leichter abgepaßte Muster sowie kräftigeres Relief und zum Teil naturalistischere Einzelformen geben zu können. Eine anscheinend



ORNAMENTSTICH
VON JEAN MAROT



französische Erfindung ist die CHENILLE, die sich zunächst vielleicht in den gröberen Formen entwickelt hat, wie man sie häufig als Umsäumung von Stoffbezügen der Möbel erwähnt findet. Aber auch 'fleurs de broderie de chenille au naturel' werden schon unter Ludwig XIV. genannt. Es sei hier bemerkt, daß die Chenille auch in die Weberei eindringt; die samtartigen Formen, die so entstehen, sind zugleich wuchtig und in mancher Beziehung äußerst naturalistisch. Auch die Stickerei mit GOLDBORTEN und SCHNÜRCHEN, sowohl selbständig als zur Umfassung anders gestickter Arbeiten, wird anscheinend häufig ausgeübt, desgleichen die AUFNÄHARBEIT (Applikation), bei der man bereits gemusterte Stoffstücke zu verwenden scheint, wenn erhaltene Arbeiten dieser Art, die anscheinend noch dem älteren Barockstil angehören, nicht bloß spätere Nachzügler sind. □

Für die Stickereien des Hofes waren bedeutende MEISTER tätig, von denen L'HERMINAU zum Beispiel im Louvre wohnte; von FAYETTE wird berichtet, daß er nur Figuren, von BALLAND, daß er nur Landschaften gestickt habe. Also auch hier sehen wir bereits eine weitgehende Arbeitsteilung. Es sei hier bemerkt, daß ein großer Teil der besten Stickereien von Männern, Hofkünstlern oder Mitgliedern der Zünfte, ausgeführt wurde. Daß die führenden Künstler, wie Le Brun, auf die Entwürfe unmittelbaren Einfluß nahmen, wurde bereits erwähnt. Nach dem, was früher von Lackarbeiten, Keramik usw. gesagt wurde, kann es auch nicht verwundern, daß schon in Stickereien der Barockzeit, wie Wandbespannungen, Rückwände von Betten oder Thronen sowie Möbelbezüge, gelegentlich CHINOISERIEN eindringen; bei solchen Arbeiten, die dann auch viel in Deutschland in ganz ähnlicher Technik vorkommen, sind die gruppenweise geordneten Figuren, Bäumchen u. a. meist in gros oder petit point, die Gründe in gelegter und geometrisch niedergenähter (meist weißer) Seide oder in ähnlich behandeltem Gold oder Silber ausgeführt. — Es kamen aber aus Ostasien nicht nur Anregungen für die europäische Stickerei, sondern auch fertige Arbeiten. Unter anderem brachte die COMPAGNIE FRANÇAISE DE LA CHINE gestickte Herren- und Damenkleider (aber in Stücken, nicht zusammengesetzt), zu denen die Zeichnungen aus Frankreich mitgenommen waren. Man wird in solchen Arbeiten wohl mehr unwillkürliche Einflüsse der fremden Kunst zu suchen haben. Später wurde diese Einfuhr übrigens sehr erschwert. Von bedruckten ostasiatischen Stoffen mit teilweiser Stickerei wurde schon gesprochen (s. Seite 55). □

Neben all den prunkvollen Arbeiten, von denen eben die Rede war, konnte die Weiß- und Leinenstickerei in der französischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts nicht zur rechten Entfaltung gelangen; zu großer Bedeutung erhob sich dagegen die SPITZENERZEUGUNG. Wir sind darum genötigt, bei ihrer Besprechung einige Augenblicke zu verweilen. Niemals, selbst in der Rokokozeit nicht, gab es eine solche LEIDENSCHAFT für SPITZEN, wie gerade in der früheren Zeit Ludwigs XIV., wird uns doch berichtet, daß in den niederländischen Feldzügen einmal ein Waffenstillstand vereinbart wurde, damit sich die Offiziere beider Parteien ihre Spitzen wieder in Ordnung bringen konnten. Für uns Neuere außerordentlich verblüffend ist die ungeheure Menge der Spitzen, die — insbesondere auch an der Herrenkleidung — zur Verwendung gelangte; bei Mode-

männern, wie dem bekannten CINQ-MARS, waren es oft viele Dutzend Ellen an einem Gewande. Solange infolge der kriegerischen Moden, die der große deutsche Krieg verbreitete, bei den Herren die hohen Stiefel zur Galatracht gehörten, füllten die CANONS die weiten Schäfte der Stiefel; bei niedriger Beschuhung hingen sie tief über die Strümpfe hinab. □

Die KRAGEN waren im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts noch gekraust, dann liegend. In der Spätzeit Ludwigs XIV. bildeten sich die KRAVATTEN aus, breit gebundene Halstücher, so genannt nach der Leibgarde des französischen Königs, den Croaten, die in dünnen Tüchern Amulette umgebunden hatten. Das militärische und kriegerische Element ist auch noch weiterhin in der Modenbildung nicht ohne Bedeutung; so erinnert ein Stück der Damenkleidung, die STEENKERKE (ein Spitzenhalstuch), an eine für Frankreich ruhmreiche Schlacht. Die Damen trugen außer den Kragen und Manschetten, die auch den Herren eigen waren, prunkvolle SCHÜRZEN und zwar auch an den Staatskleidern, wie dies heute noch in Ungarn üblich ist; wenn ähnliches bei Männern vorkam, wie auf einem Bildnisse des Pfalzgrafen Johann Wilhelm, so ist dies eine Sonderbarkeit, für die in Frankreich selbst vielleicht kein Gegenstück zu finden ist. Viel Raum zur Entfaltung der Spitze boten wohl auch die weibliche MORGENTOILETTE und in der Spätzeit Ludwigs XIV. der hohe Haarputz der Damen, die FONTANGE, die ähnlich wie die Perrücke der Männer die weibliche Gestalt in barockem Sinne vergrößern sollte. — Wichtig war auch der Gebrauch der Spitzen für Alben, Kelchdecken, Taufdecken und ähnliches. □

Wie schon früher angedeutet wurde, wanderten im siebzehnten Jahrhundert gewaltige Summen für Spitzen nach Italien; Gesetze gegen den Luxus und die Einfuhr erwiesen sich als vergeblich, wenn sie auch noch so streng waren, um so mehr als 'nach einer in der französischen Nation mehr als anderswo verbreiteten Gewohnheit die Gesetze, die sehr weise sind, anfänglich mit äußerster Strenge durchgeführt, dann aber immer mehr vernachlässigt und schließlich vergessen werden', wie es einmal bei Savary heißt. Es war daher von Ludwig XIV. und Colbert sehr klug, auf die Gründung einer HEIMISCHEN französischen INDUSTRIE besonderen Wert zu legen. Trotzdem sich Venedig, wie wir bereits gesehen haben, mit den strengsten Mitteln dagegen zu wehren suchte, gelang es doch, italienische Arbeitskräfte nach Frankreich zu ziehen. Auch werden in Italien im Auftrage des Königs Spitzen als Muster zur Arbeit in Frankreich erworben. Ein Edikt vom 12. Oktober 1666 bestimmt dann, daß in den Städten Le Quesnoy, Arras, Sedan, Reims, Châteaux-Thierry, Loudon, Alençon, Aurillac und anderen alle Arten Fadenarbeit, sowohl mit der Nadel gearbeitet als geklöppelt, in der Art der Spitzen, die man in Venedig, Genua, Ragusa und an anderen Orten des Auslandes hergestellt werden sollen. Diese Spitzen soll man POINT DE FRANCE nennen. Man erkennt hieraus deutlich, daß der Point de France, unter dem man heute immer eine bestimmte Art verstehen will, ursprünglich gar nichts anderes ist, als die unmittelbare — zum Teil sogar von italienischen Arbeitskräften in Frankreich ausgeführte — Nachahmung der italienischen und anderer bereits üblicher Spitzen. Bemerkt wurde schon, daß POINT hauptsächlich, aber nicht

ausschließlich, Nähspitze — DENTELLE dagegen vorwiegend Klöppelspitze bedeutet]. Unter den genannten venezianischen Spitzen haben wir nach dem damaligen Stand der Entwicklung jedenfalls hauptsächlich die sogenannten Venezianer Reliefspitzen oder die Anfänge der Rosalinspitze [vergleiche Abbildung 17] zu verstehen, unter den Genuesischen vielleicht mehr Klöppelarbeiten, unter den Ragusaner Spitzen wohl die mehr geometrischen Arten, die ja noch immer üblich waren zum Teil vielleicht auch aus dem Osten stammten und über Ragusa nur in den Handel kamen. □

Am 2. Januar 1682 schreibt Colbert an den Intendanten von Alençon: 'Da die Mädchen sich jetzt mit dem Point de France vertraut gemacht haben, könnten die Händler nun die flandrischen und englischen Erzeugnisse einführen.' Schon dieser Gegensatz, aber auch die ganze Entwicklung der Spitzenerzeugung in den nördlichen Ländern macht es wahrscheinlich, daß es sich hier um Klöppelarbeiten handelte, die zum Teil wohl schon von den südlichen Arbeiten abwichen. Ahmte man in der Hauptsache also auch italienische oder andere Spitzen nach, so machte sich der strengere und etwas nüchterne, formal aber vollkommene, französische Geist doch in den allmählich entstehenden neuen Entwürfen sicher geltend. □

Verschiedene Orte der französischen Erzeugung sollen im Abschnitte über die Rokokospitze noch genannt werden. □

Schon aus dem Jahre 1678 wird uns aber berichtet, daß die Damen gewöhnlich zwei Hörnchen von Point à la Reine oder von Rohseide tragen, selten von Point de France, denn die glänzende Spitze stehe besser zu Gesicht. Wir erhalten durch diese Bemerkung einen Anhaltspunkt, die größte WANDLUNG, die die Spitzen bis zu ihrem Ausklingen im Klassizismus überhaupt durchgemacht hat, in ihren tiefsten Gründen kennen zu lernen. Während die Spitze in der Renaissance- und Barockzeit klare Formen und deutlichen Gegensatz von Licht und Dunkel zu erreichen strebt, sucht man jetzt zartere und mehr ausgeglichene Wirkung zu erzielen. Gewisse Ansätze dazu haben wir schon bei den niederländischen, besonders bei den für Holland gearbeiteten, Spitzen gesehen, nun tritt dies aber immer mehr hervor. Die starken Barockspitzen bleiben für Herrenkrawatten wohl noch bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein in Gebrauch; für Spitzen der Damen werden aber immer mehr die Rosalinspitzen mit ihrem feiner verteilten Muster und die zarten Klöppelarbeiten verwandter Art — auch aus Seide, dann aber meist einfacher gehalten — bevorzugt. □

Der Sieg des Weiblich-Zarten und dabei Koketten in der Spitze gehört zu den ersten und wichtigsten Anzeichen des sich vorbereitenden Geschmackswandels. Die Frau konnte den großen Barockgedanken gar nicht zu Ende denken; sie fragte nicht, ob die Spitze großartig wäre, sondern ob sie 'zu Gesicht stünde'. Man konnte sagen, daß in diesem naiven Streben in gewissem Sinn der Hauch reineren Menschentums zu fühlen ist. An diesem naiven Unverständnis des Weibes zerschellte die Herrlichkeit der Barocke mit all ihrer Größe. Und wir nähern uns dem ZEITALTER DER FRAU, wie man das achtzehnte Jahrhundert nicht mit Unrecht genannt hat. □

KAPITEL II • SPÄTBAROCKE UND ROKOKO □

1. FRANKREICH □

Wollen wir die weitere Entwicklung verfolgen, so wird es am besten sein, bei Frankreich zu verbleiben; denn hier vollzog sich die Entwicklung in vieler Beziehung am klarsten und tonangebend für alle anderen Länder. □

Es mag zunächst auffällig erscheinen, daß die wirkliche WELTHERRSCHAFT des französischen STILES erst in die Zeit des beginnenden staatlichen Niederganges fällt; es mußte eben die höchste Entwicklung der äußeren Macht bereits vorhanden sein, um den Boden für die höchste Kunstentwicklung im Innern und die größte Einwirkung auf das Ausland zu schaffen; die Kunst erntete, was Staatsmann und Krieger gesät hatten. Anscheinend war das Altern des Königs und die ERSCHÜTTERUNG der Allgewalt des KÖNIGTUMES für die Kunst sogar ein Vorteil. In gewissem Sinne wurde gerade dadurch die Rückkehr zu dem, durch ein blendendes Königtum eine Zeitlang verdunkelten, eigentlich französischen Geiste ermöglicht; der König selbst scheint später übersättigt und ermüdet gewesen zu sein von der Fülle der Pracht und steifen Vornehmheit. Aber auch noch in anderem Sinne hat das Altern des Königs und vielleicht auch der Einfluß der Madame de Maintenon gewirkt. Je mehr der KÖNIG ALTERT und sich selbst zurückzieht, verbringt er seine späteren Tage doch mehr zurückgezogen in Marly und Grand Trianon, desto freier kann sich das Leben der vornehmen Kreise entfalten. □

Mit Recht sagt Macaulay: 'Alle, die unmittelbar unter Ludwigs Augen aufwuchsen, hatten die Manieren von Personen, die nicht wissen, was es heißt, es sich bequem machen zu dürfen. Sie waren sämtlich schweigsam, schüchtern und linkisch.' In den vornehmen Salons war man nun aber weder schweigsam noch schüchtern, und suchte es sich auch bequem zu machen und das Leben zu genießen. Gerade die Ausgestaltung der BEQUEMLICHKEIT, die man irrtümlich immer für ausschließlich englisch hält, macht bei den Baukünstlern der späten Louis-XIV-Zeit und in den folgenden Jahren ganz außerordentliche Fortschritte. In den späteren Jahren des Königs schaffen HARDOUIN MANSART sowie sein Neffe und Schüler ROBERT DE COTTE [1656—1735] in Versailles, Fontainebleau, Grand Trianon usw. und bei Privatbauten schon weniger schwer prunkende, dafür aber in manchem bewegtere Fassaden und Innenräume. An die Stelle der Pilaster und Säulen tritt an den Wänden der Räume das Rahmenwerk, das im ganzen zwar noch streng ist, teilweise aber schon geschweifte Formen annimmt; die reichen Schnitzereien der Supraporten, die ganze Dekoration wird naturalistischer und freier, die Farbenstimmung weniger prunkvoll und lichter. Besonderer Wert wird auf anmutige Vertäfelungen gelegt. Der Architekt CAILLETEAU, genannt LASSURANCE [gest. 1729], war [nach Gurlitts Ausführungen] einer der ersten Meister, die dem neuen Gedanken Form zu geben verstanden. Er gehörte, trotz dem er anfänglich in Versailles tätig war, allerdings nicht zu den vom König begünstigten Meistern; um so wichtiger war aber seine Tätigkeit für die vornehmen Kreise. Seine Grundrisse zeigen eine Vorliebe für kleinere, zweckmäßig geordnete Räume wie besonders bei dem reizenden Hotel de Lassay [1724] zu

Paris, das reichen Wechsel zweckmäßig geordneter größerer und kleinerer Räume aufweist. Die Fassaden sind zum Teil reicher als gewöhnlich, zum Teil auch sehr schlicht, jedenfalls frei von der Pedanterie des ausgebildeten Klassizismus; manche kühnere Aufbäumung des Hauptsimses und ähnliche Freiheit erscheint, wenn auch noch bescheiden, fast als bewußter Gegensatz gegen die offizielle Steifheit und Pracht. Wichtig wären etwa noch JEAN BAPTISTE LEBLOND oder CLAUDE DESGOTS; doch würde es zu weit führen, auch nur die bedeutenderen unter diesen Künstlern hier mit Namen anzuführen. □

Zur raschen Entfaltung konnte aber das mehr oder weniger latente Streben gelangen, als nach dem Tode Ludwigs XIV. [1715] der HERZOG VON ORLEANS die REGENTSCHAFT für den minderjährigen Ludwig XV. übernahm und bis 1723 führte. Der Regent, der zwar wenig sittenstreng aber geistvoll und unternehmend war, bemühte sich in jeder Weise, das in den letzten Jahren Ludwigs XIV. durch Kriege und Mangel an Förderung erlahmte Erwerbsleben weiter Kreise wieder zu heben; er hatte dabei, wie wir noch sehen werden, auch vielfach Erfolg. Allerdings führte sein etwas unsteter Geist und der durch langes Harren ungeduldig gewordene Sinn des Volkes auch zu einer Katastrophe, wie sie der Zusammenbruch der Lawschen Unternehmungen darstellt; aber die wenigen Jahre des damaligen WIRTSCHAFTLICHEN AUFSCHWUNGES genügten, um die niedergehaltene Unternehmungslust auf allen Gebieten, auch auf dem künstlerischen, emporschnellen zu lassen. Rasch erworbener Reichtum förderte die Genußsucht, aber auch rein künstlerisch mochte die fieberhafte Erregung rascherer Entfaltung der neuen Ideen nur günstig sein. □

Der entscheidende Meister für die Durchbrechung der Tradition wurde GILLE-MARIE OPPENORD [oder Op den Oordt, 1672—1742]. Sohn eines in Paris ansässigen niederländischen Tischlers, wurde er Schüler Hardouin Mansarts, mehr übrigens noch Schüler der Italiener, wie Bernini, Pozzo, Fuga, Juvara, deren Werke er durch mehrjährigen Aufenthalt in Italien selbst kennen gelernt hatte. Wenn Oppenord auch nichts von dem spezifisch französischen Klassizismus an sich hat, so weiß er doch in allen seinen Arbeiten mit italienischer Plastik und Bewegtheit einen ihm eigentümlichen Sinn für Grazie und Koketterie zu verbinden, der in den Tagen des Regenten als förmliche Erlösung begrüßt werden mußte [Abb. 81]. So fand er denn bald im Palais Royal, das der Regent für sich ausgestalten ließ, reiche Gelegenheit zur Entfaltung seines Genius. Die Felder der Vertäfelungen nehmen oft bereits geschwungene Umrisse an und die Einzelformen werden wohl noch auf Grundlage Berains, aber doch mit unerhörter Leichtigkeit und sprühendem Geiste behandelt. Auch ROBERT DE COTTE, der dem Neuen wesentlich vorgearbeitet hatte, kann sich nun viel freier geben und wird einer der Hauptmeister des STILE RÉGENCE, wie der Franzose die Zeit etwa von 1715 bis gegen 1735 nennt. Neben ihm wäre besonders GERMAIN BOFFRAND [1667—1754] hervorzuheben; er ist vielleicht mit Cotte auch der Meister, der für die Ausbreitung des französischen Geschmackes im Auslande am meisten getan hat. Boffrand war auch literarisch tätig und kämpfte, mit Berufung auf die Antike, da hauptsächlich für 'la noble simplicité'. Was nun die Innenräume betrifft, denen Boffrand einen



Abb. 81 Gill.-Marie Oppenord, Ornamentstich

eigenen Aufsatz 'Des décorations intérieures et des ameublements' widmet, scheint er aber ganz andere Grundsätze zu vertreten, als bei den Bauten; wir wollen hier Gurlitts Urteil anführen: 'Hier weiß Boffrand nichts von Regeln; er gibt nur rein technisch praktische Winke über die Dauerhaftigkeit der Stuckdecken, über die Unmöglichkeit bei im Naturton gehaltenen Holzbekleidungen größere Räume zu erleuchten, über die Höhe, in welcher die Kerzen anzubringen sind, damit die Augen der Damen nicht beschattet werden. Die akademische Weisheit schweigt mit dem Ende der klassischen Vorbilder; hier zeigt sich der Künstler offen und völlig als Kind seiner Zeit, hier zeigt er sich, der streng antikisierende Ästhetiker, als vollendeter Meister des Rokoko.' — Völlig frei, und schon in der Art der zweiten Periode des Rokoko, des eigentlichen Rocaille, erweist sich seine Art in den Inneneinrichtungen des Hotel de Soubise und des Hotel de Rohan. Die Vertäfelungen zeigen die zartesten Schnitzereien. Die Farbenstimmung ist leicht; viel Golddekor auf Weiß und zartes Linienornament und Blumengehänge beleben die Decken.

CHARLES ETIENNE BRISEUX wäre etwa noch wegen seiner Schriften über Architektur, in denen er besonders auf das Zweckmäßige und Wohnliche hinweist, zu nennen und weiterhin JACQUES FRANÇOIS BLONDEL [Cours d'Architecture] und CORDEMOY [Nouveau traité de toute l'architecture], die alle besonderen Wert auf Bequemlichkeit ['bienséance'] legen. — Einflußreiche ORNAMENTZEICHNER der letzten Zeit Ludwigs XIV. und der Regencezeit waren neben Oppenord, dessen Entwürfe von Huquier und C. N. Cochin gestochen wurden, CLAUDE GILLOT [1673–1722, Abb. 85] und CLAUDE III AUDRAN [1658–1739]; in gewissem Sinne ist auch ANTOINE WATTEAU [1684–1721] hierher zu rechnen. — Gillots Ornamente haben noch Verwandtschaft mit den Arabesken



□ Abb. 82: Christophe Huet, Ornamentstich □

Berains, stellen aber doch schon eine weitere Entwicklung dar; eine besondere Ausbildung erfahren durch Gillot die 'Singeries', deren Hauptvertreter dann CHRISTOPHE HUET [gest. 1759; Abb. 82] wurde. Die Freude an dem spielerischen Treiben der kleinen Affen ist bezeichnend für eine Zeit, die, des Erhabenen überdrüssig, sich zunächst auf dem Umwege über Spiel und Satire der Natur wieder zu nähern sucht. Audran werden wir besonders als Entwerfer freierer Formen für Gobelinarbeiten kennen lernen. Der größte von allen und der wichtigste Meister des Régencestils [oder der ersten Rokokostufe] überhaupt, ist jedoch Watteau, der große Maler [Abb. 83 und 84]. Er ist in Valenciennes geboren, der flandrischen Stadt, die erst unter Ludwig XIV. französisch geworden war; in seinen Adern floß Blut, das dem eines Teniers stammverwandt war. Ursprünglich Schüler eines Dekorationsmalers, arbeitete er unter anderem bei Gillot [bei dem er auch Theatergarderoben entwarf] und Cl. Audran. Die prickelnde Leichtigkeit seiner Schöpfungen übertrifft wohl alles, was bis dahin geschaffen wurde. □

Keiner vor ihm hat auch die CHINOISERIEN mit solcher Leichtigkeit zu geben verstanden. Nichts wäre falscher als bei ihnen die Absicht einer wirklichen Darstellung fremden Volkslebens, etwa in ethnographischem Sinne, zu vermuten. Es war dieses China eine Welt für sich, in der man den Traum der glücklichen Insel voll Heiterkeit, Lebenslust und spielender Grazie verwirklicht sah. Aus den Reisebeschreibungen der Jesuiten, aus den Kunsterzeugnissen, die herüberkamen, las man nur das, was dem eigenen Sinne entgegenkam. Schon unter Ludwig XIV. sahen wir die ostasiatischen Porzellane und Lackarbeiten sowie ihre europäischen Nachahmungen sich häufen; doch blieben die Hauptformen dieser, abgesehen von einigen Stoffen und einzelnen Schmuckgegenständen, immer regelmäßig; allmählich drängt sich jedoch die Unsymmetrie ein und damit vollzieht sich eine der größten Wandlungen des Kunstgeschmackes seit Jahrhunderten. □

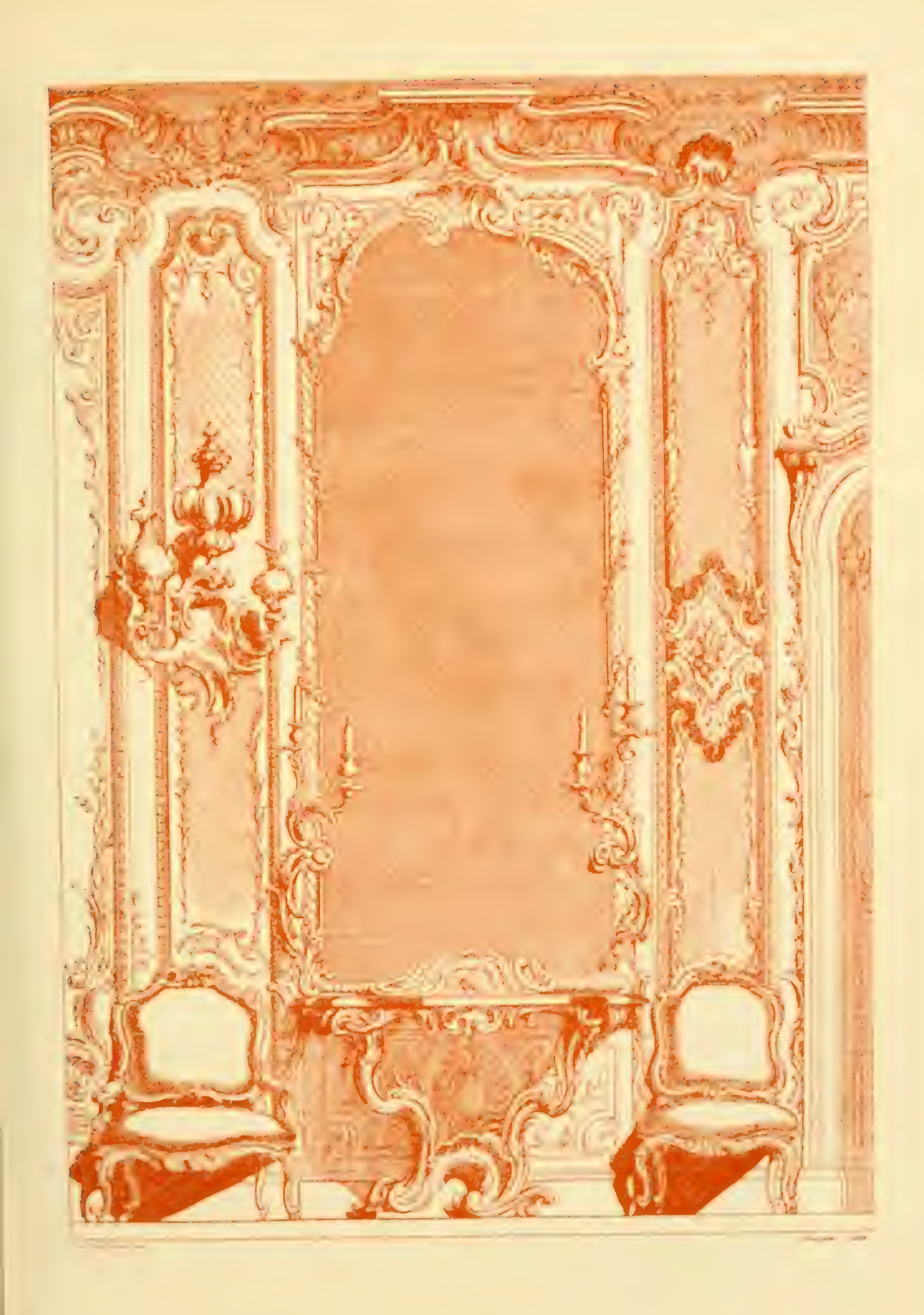
Wir dürfen übrigens nicht glauben, daß die UNSYMMETRIE hiermit zum ersten Male in der europäischen Kunst auftritt. Sehen wir von noch viel früheren Kunstweisen ab, so hat jedenfalls das spätere Mittelalter sein Rokoko und damit auch Unsymmetrie. Spätgotische Steintabernakel haben ihre einseitigen Spitzen, spätgotische Goldschmiedearbeiten ihre kapriciösen Krabben und Enden und daneben Formen von äußerstem Naturalismus; man erinnere sich z. B. nur der Kapitelle und sonstigen Dekorationen auf Bildern Grünewalds [wie bei dem heiligen Sebastian im Colmarer Museum]. Vor allem zeigten sich aber Naturalismus, Kaprice und Einseitigkeit in den Stoffen des späteren Mittelalters; natürlich wurde durch die Wiederholung der Rapporte aus einem einseitigen Schwunge leicht eine Diagonalanordnung; aber auch so bleibt der einseitige, kapriciöse Zug noch deutlich. Es ist, wie bereits hervorgehoben wurde, gewiß auch kein Zufall, daß Marot in seinen Stoffentwürfen, die zuerst wieder freier erscheinen, den einseitigen Zug mehr betont [vgl. Abb. 75 u. 76]. Wir werden also verstehen, warum gerade die späteste Barocke und die Rokokozeit sich wieder mit größerem Verständnis der Gotik nähern als die zwischenliegenden Zeiten. Und so wie das Streben nach Leichtigkeit, Naturalismus und Kaprice schon bei den Stoffen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts zur Anlehnung an ostasiatische Vorbilder geführt hatte, drängte jetzt eine ähnliche Empfindung in allem dahin. Ostasien war ja seit Jahrhunderten unter dem Einfluß des indischen Naturalismus und eigener Anlage, die der europäisch monumentalen Richtung ganz entgegengesetzt ist, zum freiesten Naturempfinden und zur freiesten Raumverteilung gelangt; so konnte und mußte Ostasien immer, wenn Europa in gleicher Richtung vorzudringen bestrebt war, als Führer und Vorbild sich darbieten. Keramik und Stoffe sowie Lackarbeiten waren die Hauptvermittler der Formensprache, wobei die Anregungen aber oft in ganz selbständiger Weise verwendet wurden. Außer Watteau wäre hier etwa noch HONORÉ-JEAN-BERNARD TORO [1672–1731], ein Künstler, der um 1717–1719 in Paris, sonst meist in Aix tätig war, hervorzuheben wegen der reizvollen, sich überall eindrängenden Chinoiserien [besonders der chinesischen Drachen]; seine Motive zeigen übrigens eine auffällig kraftvolle Lebendigkeit [Abb. 87]. – In der zweiten Periode des Rokoko nimmt die Bedeutung des Chinesentumes noch zu.

Während wir im Deutschen die ganze Zeit vom Tode Ludwigs XIV. bis zum vollen Siege des Klassizismus als Rokoko bezeichnen, trennt der Franzose schärfer den Stile Régence [das frühe Rokoko] von dem STIL ROCAILLE [dem vollendeten Rokoko]. Der Name rocaille ist von roc [Fels] abgeleitet, doch ist das Felswerk ebensowenig wie das Muschelwerk [coquille] erst eine Einführung dieser Zeit, sondern reicht bis in das sechzehnte Jahrhundert zurück. Der Ausdruck rocaille ist schon im siebzehnten Jahrhundert, etwa bei Felibien [Des Principes d'Architecture, 1676], für das Stein- und Muschelwerk, das man zur Ausschmückung der Brunnen und Grotten verwendete, üblich; rocaille gehörte schon zum ländlichen Stile, wie er sich mit der italienischen Gartenarchitektur verbreitete. Gerade in der barocken Gartenarchitektur entwickelte sich schon früh vieles, was dann im Rokoko erst zur Entfaltung gelangte. Die springenden Brunnen und fallenden Wasser, die Felsen und die dazwischen sprießenden Stämme, die blühenden



G. & K.

J. A. MEISSONNIER
ORNAMENTSTICH



Zweige, das Gitterwerk und die verteilten Figuren: das ist Gartenkunst, das ist Rokoko. Und die chinesischen Gartenanlagen und Landschaften, die man auf den Vasen und Lackarbeiten sah und, wie noch besprochen werden soll, auch in Europa nachahmte, können auch als eine Art 'Singerie', als eine zierliche Affenkomödie der Natur, aufgefaßt werden. □

Der entscheidende Meister der zweiten Periode des Rokoko, des eigentlichen Rocaille (oder STILE LOUIS-XV im engeren Sinne) war JUSTE-AURELE MEISSONIER (1693 oder 1695—1750), ein in Turin geborener Franzose, der als Architekt, Maler, Bildhauer und Ornamentiker tätig war. Von ihm stammen auch die fast einzigen Außenentwürfe in ausgesprochenem Rokokoschnörkelcharakter, die die französische Architektur kennt, so ein (bezeichnender Weise unausgeführt gebliebener) Entwurf für Saint Sulpice; sonst tritt höchstens an Torbauten das französische Rokoko einigermaßen an die Außenseite des Baues. Selbst Meissonier ist im Allgemeinen der Architektur streng; um so freier sind seine Ornamente. An die Stelle der Symmetrie tritt das GLEICHGEWICHT DER MASSEN. — Meissonier wird 1727 maitre orfèvre par brevet du roi; besonderen Einfluß gewinnt er aber als architecte et dessinateur du cabinet du roi. Seine (von Huquier) gestochenen Blätter sind nicht sehr zahlreich; außer den Illustrationen zu Molière sind es etwa 120 Blatt. Sie zeigen den Meister aber als Architekten, Goldarbeiter, Ebenisten u. a.; vgl. die Tafel und Abb. 94 (Seite 147). Neben Meissonier ist besonders der Bildhauer und Goldschmied THOMAS GERMAIN durch seine Entwürfe weit über sein engeres Schaffensgebiet hinaus anregend (Abb. 86). Weiter getragen wird die freiere Richtung, insbesondere auch in der Innenausstattung, durch die bereits erwähnten Meister, wie LASSURANCE und BOFFRAND, oder etwa durch JEAN BAPTISTE LEROUX, von dem z. B. das Hotel de Villars (nach 1734) zu erwähnen wäre.

Meissoniers Nachfolger als dessinateur de la chambre et de cabinet du roi wird ANTOINE SÉBASTIEN SLODTZ. Die Slodtz bilden eine ganze Künstlerdynastie; der Stammvater Sebastien (gest. 1726) war ein aus Antwerpen zugewanderter Bildhauer, der in Versailles gearbeitet und eine Tochter des früher erwähnten Domenico Cucci geheiratet hatte; von den dreizehn Kindern waren fünf Künstler. Die Brüder arbeiteten zum Teil gemeinsam und folgten einander auch teilweise in den Ämtern; besondere Bedeutung hat unter ihnen noch RENÉ MICHEL SLODTZ. In mancher Beziehung reicht der Einfluß dieser Meister sogar weiter als der Meissoniers, mit dessen Stil der ihrige verwandt ist, wenn er vielleicht auch etwas zurückhaltender ist; vgl. Abb. 92 auf Seite 145. Unter den Ornamentikern des vollendeten Rokoko wären dann der Goldschmied P. E. BABEL zu erwähnen, der um die Mitte des Jahrhunderts arbeitete und durch seine Stiche zahlreiche Anregungen bot; BOUCHER gehört nur mit einem Teil seiner Entwicklung dem Rokoko an. FRANÇOIS DE CUVILLIES (1695—1768), ein Schüler Cottes, erlangt durch seine Wirksamkeit als bairischer Hofarchitekt und seine Tätigkeit in Köln, sowie durch seine gestochenen Werke großen Einfluß, besonders auf Süd- und Westdeutschland. Sehr verwegen ist CHARLES EISEN (gestorben zu Paris 1780; vgl. Abb. 88); als ein Hauptvertreter der späteren Chinoiserie wäre JEAN PILLEMENT (1719 bis 1808) zu nennen. Es sei übrigens erwähnt, daß die Stiche dieser



□ Abb. 83: Antoine Watteau, Der Kaiser von China. Ornamentstich □

Meister offenbar von vornherein mehr als allgemeine Anregung gedacht waren, die dann von Schnitzern, Bildhauern, Gold- und Bronzearbeitern, Stickern u. a. je nach ihren Bedürfnissen verschieden ausgenützt wurden. □

In der Rokokobewegung steckt etwas Verneinendes gegenüber der pompösen Kunst Ludwigs XIV., zugleich aber auch ein positives Streben nach FREIHEIT und NATUR, wenn sich dieses zunächst auch in tollen Sprüngen, in geistreichen und witzigen Einfällen, die sich oft wie Hohn gegen das Herkommen ausnehmen, Luft macht. Witz und Selbstironie liegen schon in der Renaissance mit ihren Grottesken verborgen; bei den Grottesken Jamnitzers z. B. treten sie ganz offen zutage; da gibt es in seinem Schnackenmarkt auch schon Pfauenfedern und ganz einseitige Schnörkel, wie das Rokoko sie nicht kühner bildet. Es ist gewiß kein Zufall, daß die Auflösung der Barocke gerade mit Berains Grottesken beginnt. □

Wir dürfen aber nicht glauben, daß die Weise des Rocaille jede strengere Stilrichtung vollständig verdrängt habe. JACQUES-JULES GABRIEL |1667—1742| schafft nicht nur zur Zeit der höchsten Entfaltung des Rocaille in der Art des Régencestils; in den Schnitzereien z. B., die JACQUES VERBERCKT |1709—1771| in Versailles und anderwärts ausgeführt hat, läßt sich fortdauernd die Richtung De Cottes erkennen. Es ist außerordentlich wichtig, sich zu vergegenwärtigen, daß verschiedene GESCHMACKSRICHTUNGEN einander nicht bloß folgen, sondern auch nebeneinander laufen; dies wurde auch diesmal für die weitere Entwicklung von besonderer Bedeutung. Es gab neben den temperamentvolleren immer auch maßvollere Naturen, und allmählich mußte, als die Grandezza der Zeit Ludwigs XIV. durch Gelehrte | wie die Enzyklopädisten |, durch Künstler und Männer



Abb. 84: Antoine Watteau, Auf Holz gemalter Plafond aus dem ehemaligen Hôtel de Poultry. Sammlung Féral

des Lebens endgültig niedergerungen war, auch wieder Ruhe eintreten; man glaubte, die Natur, die man nach Steifheit und Öde zunächst in sprühender Bewegung gesucht hatte, nun am ehesten in Maß und Einfachheit zu finden. In der Renaissance war die Schmuckform entweder symbolische Umschreibung baulicher Funktionen oder innerhalb bestimmter Rahmen reines Spiel der Phantasie: abstrakt, naturalistisch oder aus beidem gemischt. In der Barocke waren Konstruktion und Ornament gewissermaßen zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen, wenigstens in der glühenden Barocke Italiens und Süddeutschlands; aber auch in Frankreich war dies, so weit die Barockidee neben anderen Richtungen durchdrang, in gewissem Sinne der Fall. Im Rokoko haben sich nun die dekorativen Formen in geistreichem Spiel als lockere Schnörkel oder als naturalistische Blüten und Ranken wieder von den Hauptformen gelöst — im Außenbau die Konstruktion sogar völlig verlassen; im Klassizismus verflüchtigten sich dann die letzten Reste der losgelösten Voluten und Schnörkel und der anderen freigewordenen Ornamente. Die kühlere Auffassung des Außenbaues macht sich nun auch in den Innenwänden und den ganzen Einrichtungen geltend. Da die Phantasie aber doch nicht auf jede Anregung verzichten wollte und man nicht mehr die naive Kraft



Abb. 85: Claude Gillot, Entwurf zu einem Spinetdeckel. Original in der Ornamentstichsammlung der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zu Berlin

hatte, nach dem Ende einer durch Jahrhunderte entwickelten Formenwelt eine neue zu schaffen, war man froh, in immer stärkerer Anlehnung an die Antike einen Rückhalt zu finden, umsomehr, als 'die Antike, die man meinte', auch in einem philosophisch denkenden Zeitalter Anerkennung erhoffen konnte.

Die Übermacht des Hofes ist, wie gesagt, zurückgetreten, größer ist dafür der EINFLUSS WEITERER SCHICHTEN reicher und vornehmer Leute, größer auch die geistige Selbständigkeit der einzelnen Künstler. Selbst von den Kunsthandwerkern, die für den Hof tätig sind, arbeitet ein großer Teil nicht mehr im Louvre oder in den Gobelins; nebenbei bemerkt, dürfen die meisten Ebenisten, die nun den allgemeinen Zunftordnungen unterstehen, deshalb auch nicht mehr selbst in Bronze gießen, sie können unter Umständen aber selbst modellieren.

Nachdem wir die Entwicklung der Dekoration im allgemeinen kennen gelernt haben, soll hier versucht werden, einen kurzen Überblick über die wichtigsten Einzelgegenstände, zunächst die hauptsächlichsten EINRICHTUNGSSTÜCKE, zu geben. Es wird, entsprechend den durch die Entwicklung gegebenen Verhältnissen, hier ebensowenig wie in der vorhergegangenen Periode möglich sein, Holz- und Bronzegegenstände schärfer auseinanderzuhalten; sie sind nicht nur häufig an ein und demselben Objekt vereinigt, sondern gehen vielfach eben auch auf einen einheitlichen Entwurf zurück. Jedenfalls bestimmen die BRONZEN den Gesamteindruck wesentlich mit; nicht selten tritt die Wirkung des eigentlichen Möbels gegen die der Bronzen sogar vollständig zurück, und es ist dann nicht mehr der Ebenist, sondern der Plastiker, der das entscheidende Wort spricht. Es ist auch begreiflich, daß die bildsame Bronze den kühnen Absichten des Rokoko vielfach leichter folgen konnte als das sprödere Holz, das auch als tragendes Gerüst des Ganzen in der Entwicklung immer einigermaßen gebunden war; allerdings konnte man gekünstelte Holzkonstruktion durch Fournieren und Bemalen einigermaßen verdecken.

Die Formgebung der HOLZTÄFELUNGEN wird durch die vorhergehenden Bemerkungen und Abbildungen klarer geworden sein; doch seien hier einige Worte



□ Abb. 88: Thomas Germain, Entwurf zu einer Suppenschüssel. Paris, Nationalbibliothek □

über die FARBIGE ERSCHEINUNG dieser Arbeiten hinzugefügt. Schon in der Louis-XIV-Zeit erschien das Holz vielfach nicht in der Naturfarbe; daß Boffrand sich dann entschieden gegen sie aussprach, wurde schon hervorgehoben. In der Tat sind fast alle Täfelungen, soweit sie den ursprünglichen Zustand erkennen lassen, mit lichten Tönen gestrichen, entweder mit Ölfarbe oder häufiger mit Leimfarben, die oft in 8–10 Schichten übereinander gesetzt und dann fein abgeschliffen wurden; die Wirkung des Kornes und Tones ist dadurch, im Vergleich zu heutigen Arbeiten, unerreicht zart und vornehm. Bei VERGOLDUNG ist die Schnitzerei allgemeiner gehalten und dann mit feinem Kreidegrund bedeckt; die zartere Ausarbeitung erfolgte erst in diesem Grunde, der schließlich eine glänzende oder matte, manchmal auch verschieden getönte, Vergoldung (in Blattgold) erhielt. Bisweilen, und zwar in Frankreich häufiger als im Auslande, kam auch VERSILBERUNG vor, die im Laufe der Zeit allerdings meist schwarz geworden ist. Bei besseren Arbeiten ist die Vergoldung mit Goldlack, die sich in Italien, Spanien und Deutschland nicht selten findet, in Frankreich kaum angewendet worden; etwas anderes sind die noch zu besprechenden feineren Lackarbeiten nach ostasiatischem Vorbilde. □

Daß sich die leichtere Formengebung schon in den späteren Boullearbeiten, besonders in den Bronzen geltend macht, wurde bereits hervorgehoben. Derjenige Künstler-Ebenist aber, der die Umwandlung des Louis-XIV-Stiles in den Stile Regence hauptsächlich durchführte, war CHARLES CRESSENT (1685–1768), der Bildhauer und 'Ebeniste du Régent'; als Ebenist war er vielleicht Schüler Boulles. Für seine allgemeine Stellung ist es bezeichnend, daß er vom Regenten beim Ankauf seltener Kunstwerke zu Rate gezogen wurde. Als Bildhauer von entschiedener Bedeutung, konnte er Bronzen schaffen, die seine Werke auch in

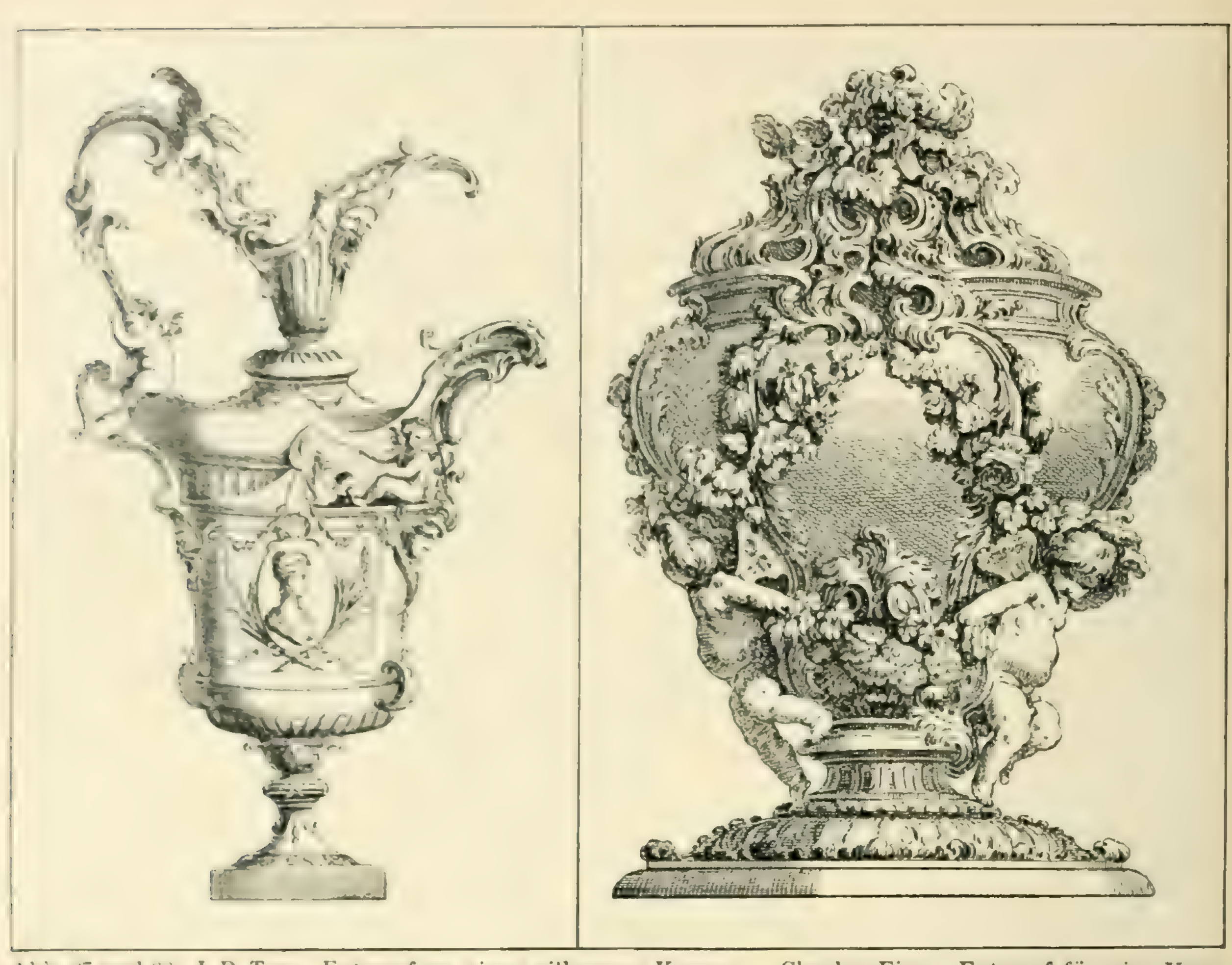
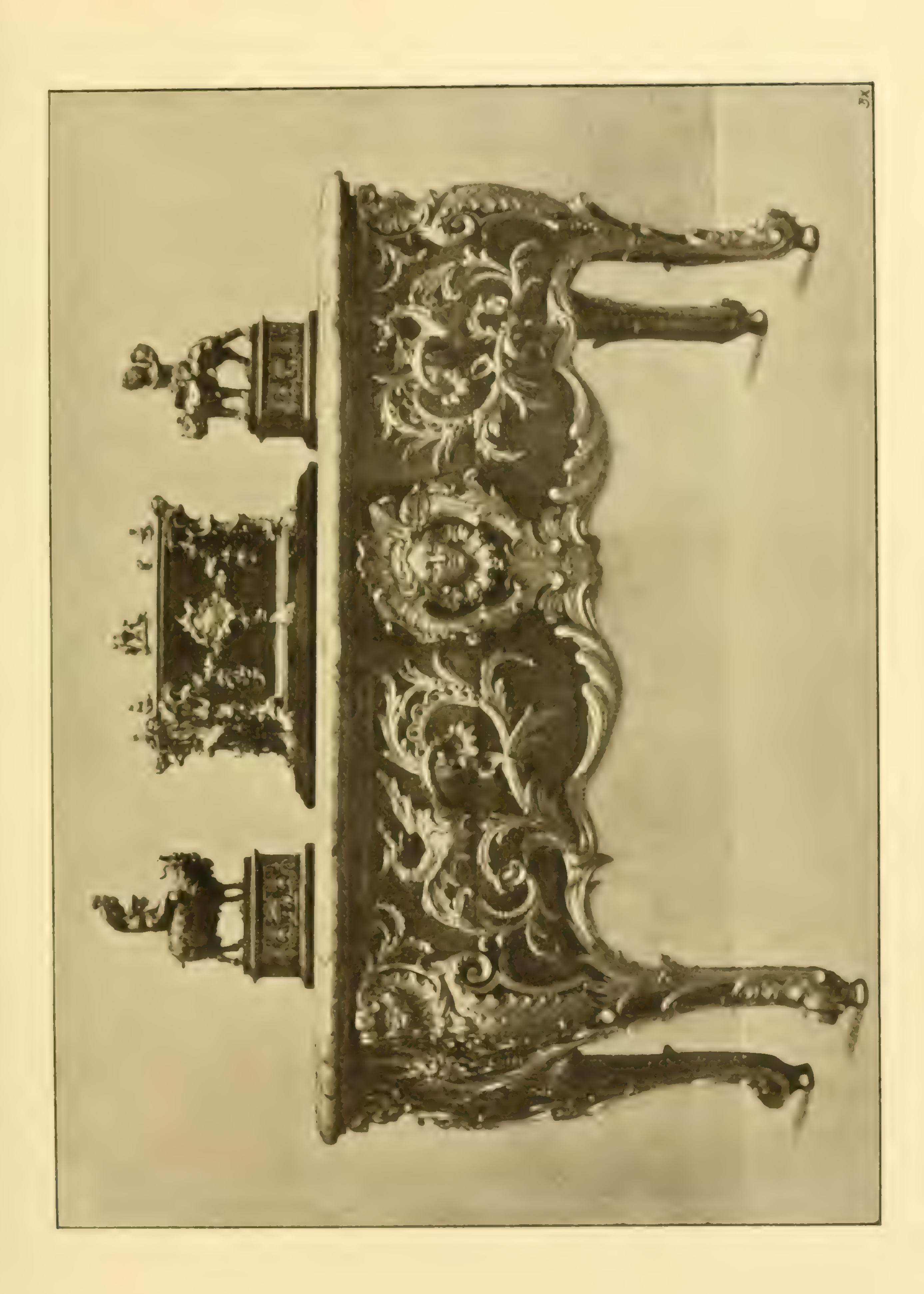


Abb. 87 und 88: J. B. Toro, Entwurf zu einer silbernen Kanne. — Charles Eisen, Entwurf für eine Vase

dieser Beziehung anderen weit überlegen erscheinen lassen. In den allgemeinen Linien erscheint er von Robert de Cotte und Oppenord beeinflußt; seine Formen haben Schwung und doch eine gewisse Schlichtheit. Die Einzelheiten liegen etwa in der Richtung Gillots und Watteaus, so besonders auch die zarten Frauenbüsten, die ESPAGNOLETTES, die wohl schon früher vorkamen aber gerade den Arbeiten dieser Zeit solchen Reiz geben. Von dem Schaffen Cressents erhalten wir durch die Kataloge dreier Versteigerungen ein einigermaßen klares Bild; auch sind ziemlich viele Arbeiten erhalten, die ihm mit Sicherheit zugesprochen werden können. Es seien hier zwei Hauptwerke kurz erwähnt. Eine Kommode in der Sammlung Wallace [s. Tafel] ist offenbar mit einem in dem Kataloge von 1761 erwähnten Stücke identisch. Die Drachen zeigen, daß auch Cressent ostasiatischen Anregungen zugänglich war. Ein bei seinen Möbeln besonders häufiges Profil bezeichnet Cressent selbst als EN ARBALÈTE; es ist eine dem G ähnliche Schwingung damit gemeint, die sich auch in der Spätbarocke anderer Länder häufig findet, aber nicht in der schlanken und maßvollen Führung wie hier. Diese Schwingung bleibt bis zur Louis-XVI-Zeit vorherrschend. Auch die schwellende Form der Kommoden [COMMODE VENTRUE] erhält sich auffällig lange. Große Bedeutung haben die feinen MARQUETTERIEN, die auch in den Verzeichnissen angeführt werden. Die Marquetterie hat, wie gesagt, bei dem Schwung der Flächen, Beine usw. auch eine gewisse technische Bedeutung, indem sie das oft gegen



CHARLES CRESSENT, KOMMODE
AUS DER SAMMLUNG WALLACE



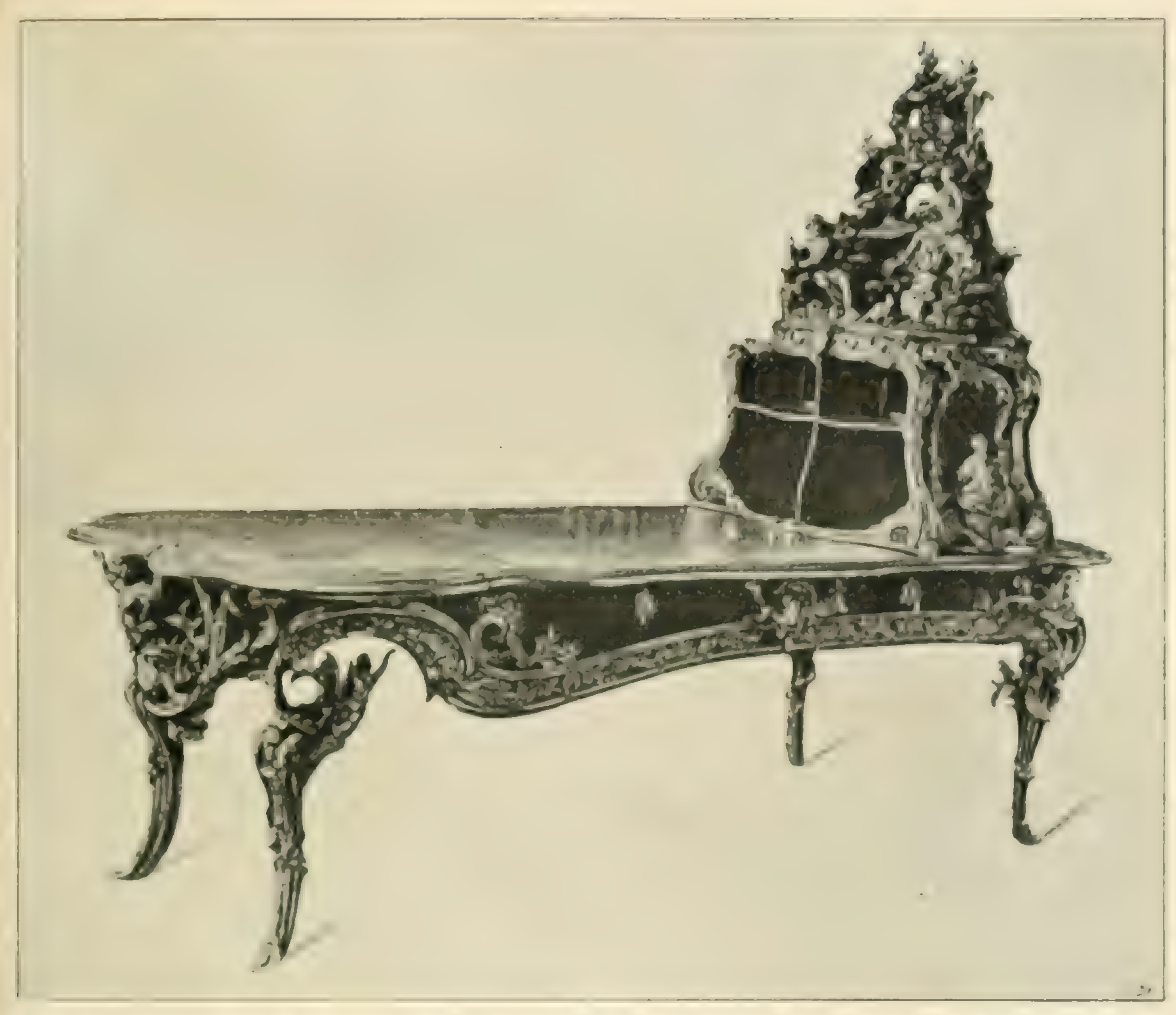


Abb. 89: Schreibtisch in der Art der Caffieri, früher im Besitze des Fürsten Metternich. Von der französischen Regierung erworben

die natürliche Struktur geschnittene und zusammengesetzte Holz mit einer förmlichen Haut überkleidet. So bildete sich die Kunst des FOURNIERENS im höchsten Grade aus; doch ist es begreiflich, daß man bei geschwungenen Flächen zusammengesetzte Muster, oft geometrischer Art, schon aus technischen Gründen bevorzugte, da die kleineren Stücke der Form leichter folgten. Auf dasselbe Streben nach einheitlicher Überkleidung der inneren Struktur geht, nebenbei bemerkt, vielfach auch das LACKIEREN und BEMALEN der Rokokomöbel zurück.

Die HÖLZER der Fourniere kamen zum Teil aus Frankreich selbst, zum Teil aus beiden Indien; einige Holzfarben wurden auch künstlich erzeugt. Das eigentliche Ebenholz (das übrigens immer durch Birnholz und anderes Holz gefälscht wurde) hatte seine frühere Bedeutung ganz verloren; anders stand es mit den farbigen Abarten des Ebenholzes (Ebènes de couleur), zum Beispiel grünem und rotem (grenadille), die man noch sehr gut verwenden konnte. Allmählich vermochte man alle fremden Holzsorten in Frankreich nachzuahmen; doch wird in alten Quellen hervorgehoben, daß im allgemeinen die gefärbten Hölzer nicht den Glanz und die Farbenkraft der eingeführten Holzsorten hätten. Die eigentliche BOULLE-

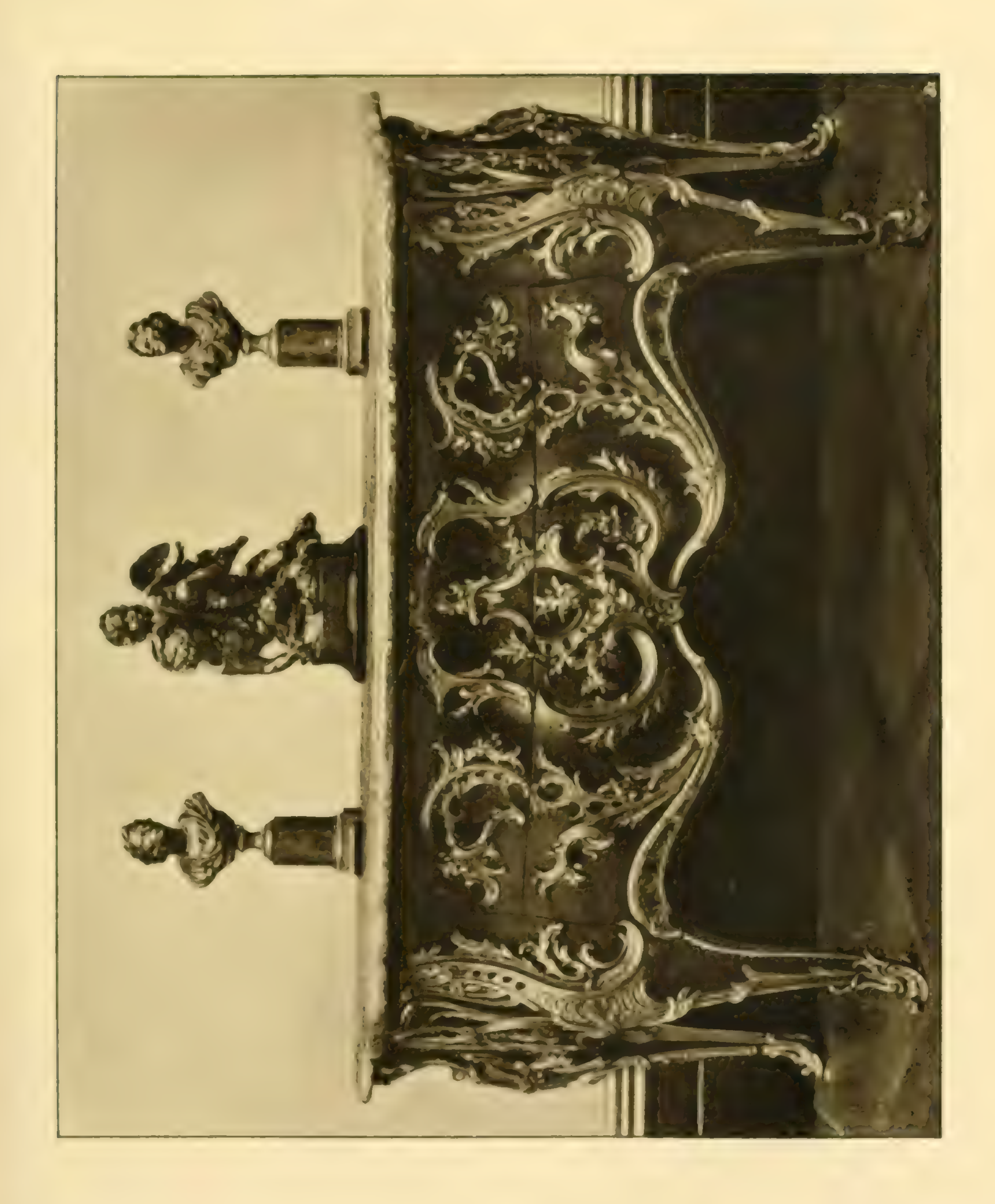


□ Abb. 90: Vier Paneele in Vernis Martin. London, South Kensington Museum □

ARBEIT mit ihrem verschiedenartigen Material und ihrer etwas schwerfälligen Wirkung harmoniert mit der freieren Linienführung des Rokoko nicht mehr. Vielleicht erklärt sich auch daraus, daß die Söhne des berühmten Boulle, von denen bereits im vorhergehenden Abschnitt die Rede war, in ihren Erzeugnissen in der Hauptsache einfach den Vater nachahmten; nur in den Bronzen und in der Vergoldung kam der Unterschied der Zeiten — wohl unbewußt — zum Ausdruck. Daß die älteren Arbeitsarten und in gewissem Sinne auch die älteren Formen aber überhaupt noch Liebhaber fanden, erklärt sich eben aus dem früher besprochenen Nebeneinander verschiedener Kunstrichtungen. □

Mit den Möbeln der zweiten Periode des Rokoko, die unter dem Einfluß Meissoniers, Thomas Germains, der Slodtz und anderer steht, ist der Name der CAFFIERI [JACQUES und PHILIPPE] aufs engste verknüpft. Diese Meister waren übrigens nicht Ebenisten, sondern Bildhauer, Gießer und Ziseleure und man hat wohl nicht unrecht, wenn man ihre für die Möbel erzeugten Bronzen für die schönsten jemals für diesen Zweck hergestellten hält. Jacques [1678—1755], der seit 1714 in der Manufacture royale des Gobelins beschäftigt war, ist der fünfte Sohn Philipp [I.] Caffieris; ein jüngerer Philipp [III; 1714—1774], Sohn des Jacques, war bis zum Tode des Vaters dessen Mitarbeiter. Schon darum ist die Unterscheidung der Werke beider vielfach unmöglich. Zwischen 1736 und 1748, aber auch noch später, werden viele Arbeiten von ihnen erwähnt; manche sind auch nach Entwürfen von Gabriel und anderen ausgeführt; doch gibt es auch mit dem vollen Namen Caffieri bezeichnete Werke. Es sei hier jedoch sofort bemerkt, daß das einfache oder doppelte C mit Krone oder Lilie, das sich auf den Bronzen eingestanzt findet, nicht etwa Cressent oder Caffieri sondern Couronne [Kronbesitz] bedeutet und nicht nur bei guten, sondern gerade bei minderen Arbeiten [der Schloßeinrichtungen] sehr häufig ist. Die auf der Tafel wiedergegebene Kommode ist 'Caffieri' signiert [ohne Vornamen, doch ist wohl Jacques gemeint]; der Entwurf rührt vielleicht von einem der Slodtz her, von denen sehr nah verwandte Zeichnungen erhalten sind. Während Boulle die Bronzen mehr architektonisch verwendete, sind sie hier dekorativ über das Ganze gebreitet; sogar Lackarbeiten werden bisweilen in solcher Art geschmückt. Die Marquetterie des Grundes wäre, in ihrem Gegensatz zu den umzingelnden Bronzeornamenten, etwa den verschiedenartigen Netzgründen der Spitzen und Stoffe zu vergleichen, bei denen ein ähnlicher Gegensatz zu den Haupt-







KOMMODE IN VERNIS MARTIN MIT VERGOLDETEN BRONZEBESCHLAGEN, BEZEICHNET 'JOSEPH' · AUS DEM SOUTH KENSINGTON MUSEUM ZU LONDON · SCHENKUNG JONES



Abb. 91: Zimmer eines Emailmalers. Nach der Encyclopédie

mustern erstrebt wird. Molinier hebt mit Recht hervor, daß die Bronzen der Caffieri zugleich kompliziert und mager sowie vielfach verwirrend wirken; aber es handelt sich eben vor allem um die Darstellung sprudelnden Lebens und prickelnder Gegensätze. Das Volle der italienischen und süddeutschen Art ist dem Franzosen immer fremd geblieben; er sucht seine Wirkungen in ganz anderer Richtung. Besonders klar treten alle Vorzüge und Fehler der Art der Caffieri in dem berühmten Bureau, das früher beim Fürsten Metternich in Wien war, hervor [vgl. Abb. 89]; die Beine sind fast zu zart für den mit einer Fülle von Bronzen bedeckten Körper. Man hat den Namen der CAFFIERI zur Bezeichnung einer ganzen STILART von Möbeln gemacht, in denen ähnliche schwungvolle Bronzen vorherrschen, und ihn auch auf die Bronzemontierungen von Seladon- oder farbigem ostasiatischen Porzellan und ähnliches ausgedehnt. Der jüngere Philipp Caffieri ist in seinen letzten Lebensjahren übrigens ganz klassizistisch. Einige der reichsten Beispiele von Rokoko-Arbeit werden mit Entwürfen des Bildhauers NICOLAS PINEAU in Zusammenhang gebracht. Weitere Namen von Ebenisten zu nennen, würde hier wohl zu weit führen; Rokokomöbel werden zum Teil noch etwa bis 1760 und 1765 ausgeführt. Die Tätigkeit Jean François Oebens, die zu Henri Riesener und damit zum vollendeten Louis-XVI überleitet, wird wohl besser erst bei der Behandlung dieser Periode besprochen werden. Als kennzeichnend für die Stellung des Rokoko in der Spätzeit kann es angesehen werden, daß z. B. auf Stichen des J. C. DE LA FOSSE ein Kanapee in Rokokolinien als 'Canapé à Jouë dans le gout Pittoresque' bezeichnet wird im Gegensatz zu Arbeiten 'dans le gout antique'; es hat ja gewiß auch Berechtigung, das Rokoko gegenüber dem Klassizismus als MALERISCH zu bezeichnen. Nebenbei bemerkt, hat dieses Rokokokanapee bereits einen einfach gestreiften ganz Louis-XVI-artigen Überzug.

Außerordentlich PRUNKVOLLE ROKOKOMÖBEL zeigt das auf der Tafel



BILDNIS DES HERRN VON MONTMARTEL · GESTOCHEN
VON L. J. CATHELIN, DER KOPF VON M. Q. DE LA TOUR




Messire Jean-Paris De Monmartel


Abb. 92: Kommode mit Marquetterie und vergoldeter Bronze, wohl nach Zeichnung eines der Slodtz. □ London, Sammlung Wallace □

wiedergegebene Bildnis des Herrn von Montmartel, eines reichen Finanzmannes und eines der ersten Verehrer der späteren Madame de Pompadour. Wir können hier auch deutlich erkennen, welchen Wert man auf solche Arbeiten legte, wenn man sie im Bildnisse so um sich gruppierte; man beachte besonders auch den Sekretär mit dem Rolldeckel, den reichen Konsoltisch, den freigeschwungenen Sessel, den Stoffüberzug der Paravents, die Wand mit den naturalistischen Blumen auf zartem Grunde. Die Uhr gehört wohl zu den großartigsten Gestaltungen ihrer Art und macht den Eindruck wirklich fließender Bewegung. — Die leichtere Art des späteren Rokoko zeigt etwa die Tafel nach Bouchers Gemälde 'Le Dejeuner' [vgl. die Tafel]. Man beachte das hohe Fenster mit den wallenden, aber nicht schwer wirkenden Vorhängen, die leicht architektonisch geteilte Wand mit ihrem Schnörkelwerk und dem großen Spiegel, die Chinoiserien zu dessen Seiten, die Leuchter, die Uhr, den geschnitzten Wandtisch, das schwungvolle und doch einfache Service. Man wird auch hier wie auf dem früheren Bilde den Einklang des Raumes und der Kleidung empfinden. Besonders auffällig ist weiterhin das einfachere Tischchen in der Mitte, das ohne schmückende Zutaten aus Bronze oder anderem Materiale die Hauptlinien des Stiles klar vor Augen führt. □

Natürlich waren bei weitem nicht alle Möbel, auch nicht die der vornehmen Häuser, so reich wie die auf dem Bildnisse des Herrn von Montmartel. — Wo die Bronzen mehr zurücktraten, machte sich das Holz mit seiner Einlegearbeit



□ Abb. 88. Geschäftsladen. Nach der Encyclopédie □

mehr geltend; immer blieb aber die SCHWUNGVOLLE FORM. Man kann wohl sagen, daß die Rokokomöbel als erste der menschlichen Gestalt und der jeweilig gewünschten Stellung oder Lage wirklich zu folgen suchten, daher auch die Fülle verschiedener Möbelformen. Die Möbel haben den barocken gegenüber an Kraft der Wirkung verloren, aber an BEQUEMLICHKEIT und WOHLGEFÄLLIGKEIT gewonnen. Dies tritt besonders auch an den SITZMOBELN hervor, den canapés, den chaise-longues, den berceuses, den verschiedenen Fauteuils, sowie an den Fußbänken und ähnlichem. Zur Bequemlichkeit und zugleich zur Schönheit trugen auch die ausgebreiteten und ausgezeichnet gearbeiteten Polsterungen mit ihren Gobelin-, Stickerei- oder Stoffüberzügen bei; Leder ist für diesen Zweck seltener verwendet worden. — Von einzelnen Möbeln wären noch etwa die Sekretäre, die Konsoltische mit ihren oft prächtigen Marmortafeln, die Ecktische, die Paravents, die CARTONNIERS [eine Umformung der alten Kabinette, die dann mit dem Schreibtisch verbunden wurden], hervorzuheben; vgl. Abb. 89. Auch dürfen die GUERIDONS nicht vergessen werden, die übrigens bei allem Reichtume, den die Schnitzerei bei ihnen. wie bei den Konsoltischen, entwickelt, immer ihrer Bestimmung entsprechende Hauptlinien bewahren. — Von Besonderheiten in der Ausgestaltung der Möbel sei noch hervorgehoben, daß um 1730 die Mode um sich griff, Möbel mit ausgeschnittenen bemalten Figuren und Ornamenten aus KUPFERSTICHEN zu BEKLEBEN und diese Dekorationen dann durch Lacküberzug zu schützen. Man hat es hier wohl mit einer Art Imitation der eigentlichen Lackmöbel zu tun, die selbst aber, wie bereits früher geschildert, von Anfang an hauptsächlich unter ostasiatischem Einflusse standen. □

Die LACKMÖBEL erlangen nun aber auch eine ganz andere Bedeutung als ehedem. Früher waren sie wohl mehr als Sonderbarkeit geschätzt; jetzt, bei der Auflösung aller Überlieferungen, gewinnen sie oder vielmehr ihre ostasiatischen Vorbilder stärkeren Einfluß auf die Möbelformen selbst. Geschwungene Stuhl- und Tischbeine, Rückenlehnen u. a. sind im Osten ja seit langem heimisch; sie finden nun Verwandtes in Europa und so können wieder Formen beider Gebiete ineinander überfließen. In England und Holland, wo die Einfuhr der östlichen Arbeiten

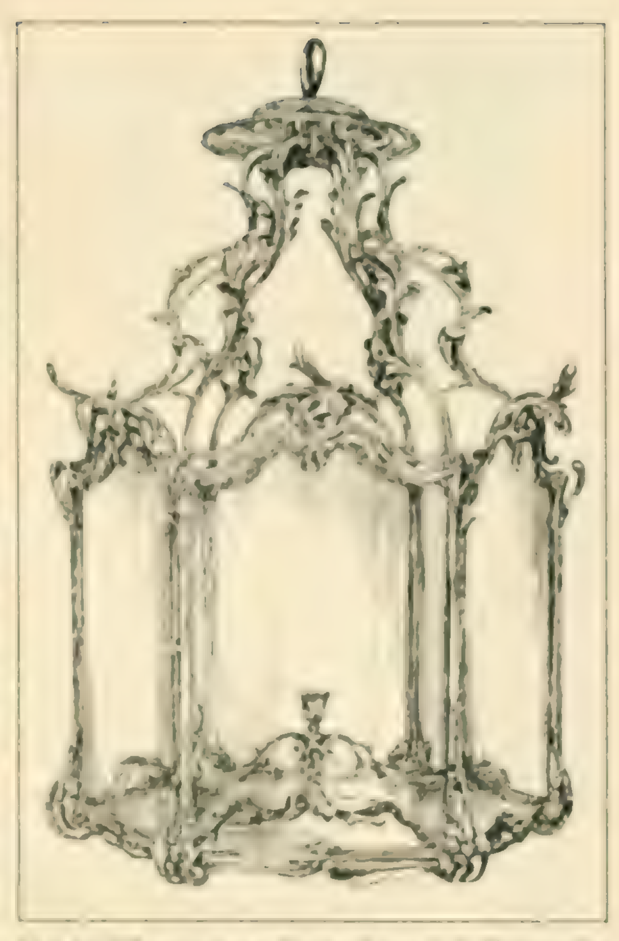


FR. BOUCHER: LE DEJEUNER.
MUSEUM DES LOUVRE, PARIS





besonders stark und die Überlieferung weniger kräftig war, ist dieser Vorgang vielleicht schon früher erfolgt; es wird dies übrigens noch zu besprechen sein. — Die Lackarbeit war besonders auch für die Herstellung von Karossen und Sänften von Bedeutung und hat vor allem die letzteren zu charakteristischen Arbeiten des Rokoko gestempelt [vgl. Abb. 98 u. 99]. — Es wurde schon früher bemerkt, daß bereits unter Ludwig XIV. auch in der Manufacture des Gobelins die Ausführung kunstvollerer Lackarbeiten versucht wurde. Von den französischen Lackmalern hat aber ROBERT MARTIN (1706 bis 1765) den größten Ruhm erlangt, so daß man später geradezu von VERNIS MARTIN spricht, um eine ganze Kunstrichtung zu bezeichnen. Robert Martin wird schon 1733 als vernisseur du roi bezeichnet; übrigens waren auch seine drei Brüder und zwei seiner Söhne in seiner Richtung tätig. Einer der Martin führte 1749—56 große Arbeiten für Versailles aus. Überhaupt gehören diese Erzeugnisse, die sich besonders auch der Gunst der Marquise de Pompadour erfreuten, zu den wichtigsten Leistungen des Rokokokunstgewerbes; vgl. Seite 143. Außer Kästen und Kästchen, Kommoden, Paravents usw. wurden auch sehr viele kleine Gegenstände (Schachteln, Dosen, Tabletten usw.) in solcher Weise ausgeführt, hie und da auch mit einfarbig rotem Lacke, wofür auch ostasiatische Beispiele vorliegen. Wie schon gesagt, ist die Formensprache der Lackarbeiten, von Ausnahmen abgesehen, bei weitem weniger selbständig als etwa die der Chinoiserien Watteaus, Gillots, Bouchers usw. Für den Umfang der Lackarbeiten mag aber eine Bemerkung bei Savary (um die Mitte des 18. Jahrhunderts) sprechen: 'Der Handel, den die Europäer mit China betreiben, ist gegenwärtig sehr beschränkt. Seitdem man nach Europa eine so gewaltige Menge Porzellan und Lackarbeiten gebracht hat und insbesondere seitdem die Europäer sich mit der Nachahmung dieser Werke beschäftigen, haben alle diese Arbeiten sehr im Preise nachgelassen....' □


Abb. 94. Hängelaterne. Entwurf von J.-A. Meissonier

Wir würden der Bedeutung der Rokokomöbel aber nicht im entferntesten gerecht, wenn wir nur die Prunkstücke ins Auge fassen wollten. Schon oben sahen wir auf dem Bilde Bouchers auch einen einfacheren Tisch von knappen aber mustergültigen Formen, sozusagen in den Hauptlinien des Stiles. Wir haben auch den Zug nach dem ZWECKMÄSSIGEN im Rokokomöbel bereits kurz angedeutet. Es gab sogar schon sehr kunstvoll mit Mechanismen ausgestattete Möbel; so war die TABLE MOUVANTE Choisys, vom Ebenisten Sulpice mit einem Mechanismus



Abb. 95. Trog aus der Normandie. Nach Havard

von Guérin, berühmt. Auch gab es FAUTEUILS ARTICULÉS sowie Tische mit Platten, die sich mechanisch heben und senken ließen, und ähnliches. Zum großen Teile auch erst auf Grundlage der Rokokomöbel haben sich dann die wegen ihrer Zweckmäßigkeit gerühmten ENGLISCHEN MÖBEL entwickelt; das Praktische fällt bei ihnen vielfach nur deshalb mehr auf als bei den französischen Möbeln, weil bei diesen Zweckmäßigkeit und Sinnenreiz einander die Wage halten, während bei den englischen Arbeiten der Sinnenreiz vielfach geringer als die Zweckmäßigkeit ist und diese daher verhältnismäßig größer erscheint. Nach mancher, mehr maschinell-praktischen, Seite hin mögen die englischen Arbeiten allerdings schon überlegen gewesen sein; so werden wir bei der Besprechung der deutschen Spätbarockkunst englische Fensterladen erwähnen müssen, auch hören wir in Frankreich schon unter Ludwig XV. von verschiedenen Mechanismen 'à l'anglaise'. □

Von ganz besonderer Wichtigkeit ist es, daß in der Rokokozeit die neuen und zugleich zweckmäßigen Möbelformen sich nicht mehr auf die vornehmen und reichen Kreise beschränkten, sondern in ihren verschiedenen Spezialformen auch bereits in die Wohnungen der MITTLEREN STÄNDE eindrangen. Schon in der Rokokozeit bildete sich so in Paris und in den Städten Frankreichs ein lebhafter HANDEL in MÖBELN aus, während früher wenigstens die besseren Arbeiten wohl nur auf Bestellung ausgeführt wurden. Ins breitere Volksleben übergegangene Formen des Rokoko zeigt uns Abb. 93; hervorgehoben sei die Einfachheit der eigentlich struktiven Teile — sie erinnern an die Schlichtheit der Außenarchitektur des Rokoko. Die Abb. 91 bietet uns das Rokoko gewissermaßen auf seine einfachsten Grundlinien zurückgeführt, nur im Spiegelrahmen etwas reicher und zugleich schon mit Louis-XVI- artigem Gewinde. Auch hier sei übrigens wieder an die englischen Möbel erinnert, die keineswegs so vereinzelt dastehen, als man gewöhnlich annimmt. Abb. 95 führt eine wirklich volkstümliche Arbeit vor Augen, einen Trog aus der Normandie, bei dem noch Spätrenaissanceformen sich mit dem Rokoko verbinden. — Die Zweckmäßigkeit der Rokokomöbel hat es mit sich gebracht, daß manche Formen sich seither, als sozusagen zeit- und stillos, bis in unsere Zeit hinein erhalten haben. In der zur Verfügung stehenden Auswahl zweckmäßiger Formen hat seither dagegen eher ein RÜCKSCHRITT als ein Fortschritt stattgefunden. □

Den französischen Möbeln können wohl am besten die aus LÜTTICH angereiht werden, wenn diese Stadt auch staatsrechtlich zum Deutschen Reich gehörte; in manchem Sinne scheinen die Arbeiten der Normandie zu ihnen überzuführen. Die Lütticher Möbel schließen sich meist den einfacheren französischen Arbeiten vom Louis XIV-Stil bis zum Empire an und sind immer in Naturholz, hauptsäch-

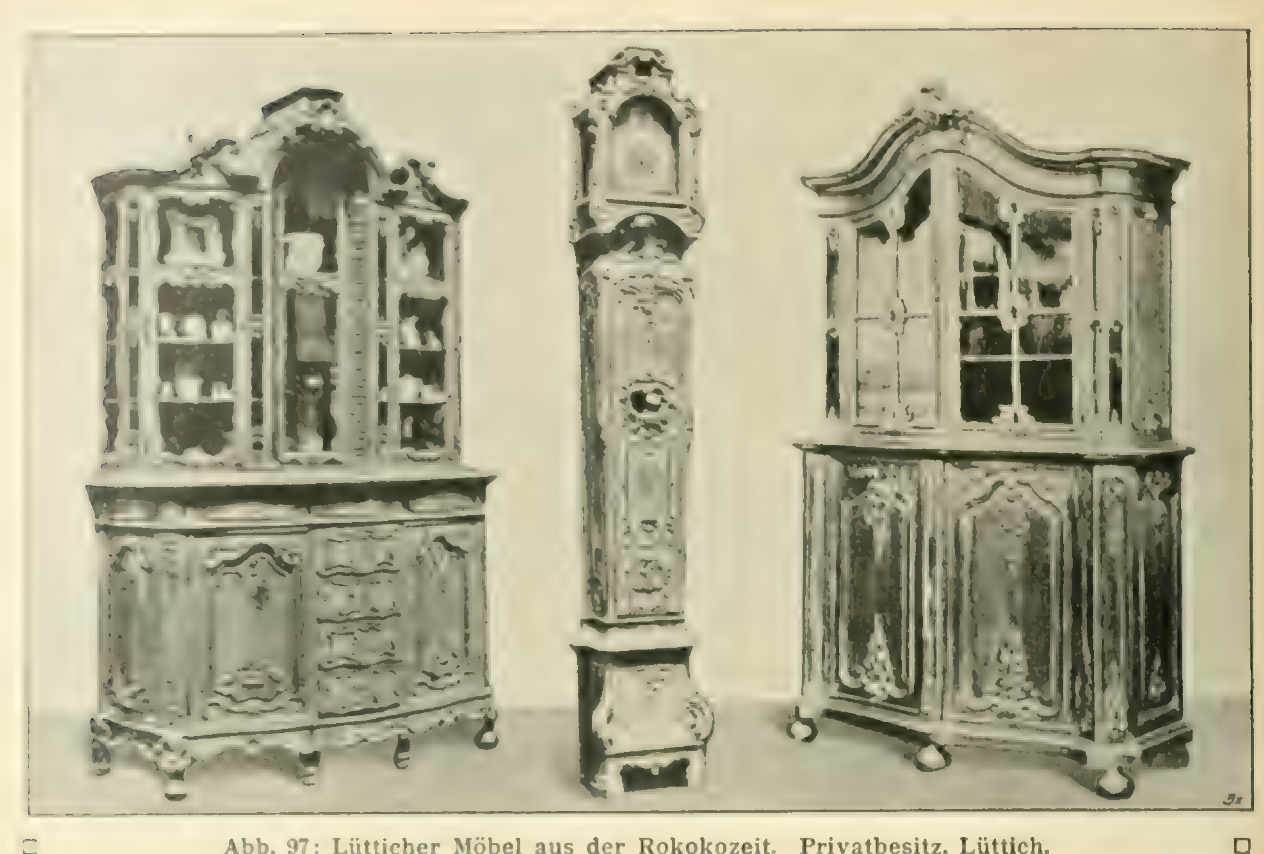
lich Eichen- bisweilen Nußholz, ausgeführt und meist nur gefirnißt; vgl. Abb. 97. Als eine Eigentümlichkeit wird bei den Glasschränken die Vorliebe für geschnitzte freiliegende Schnörkel hervorgehoben; diese Formen dienen zugleich zum Verdecken der Fugen zusammengesetzter Scheiben, da große Glasscheiben wegen des hohen Preises noch selten waren. □



Abb. 96. Entwurf für Schmiedeeisen von Gabriel Huquier □

Über die BRONZEN braucht hier wohl nicht mehr besonders gesprochen zu werden, da sie im Vorhergehenden ununterbrochen erwähnt werden mußten; selbständige Arbeiten von rein künstlerischer, von einem Gebrauchszweck unabhängiger, Absicht entziehen sich hier natürlich der Betrachtung. Erwähnt sei nur, daß die Technik des Bronzegusses durch GOR, den Leiter der Gießerei im Pariser Arsenal, bedeutend verbessert wurde. Auch von den MONTIERUNGEN des Porzellanes war bereits die Rede, wozu nebenbei noch bemerkt sei, daß Frankreich in dieser Zeit für die blaudekorierten Arbeiten Ostasiens anscheinend weniger Vorliebe hatte; übrigens wurden auch europäische keramische Erzeugnisse so gefaßt. Bei bronzenen Girandolen, Lustern und Wandleuchtern kommt häufig auch Versilberung vor, die zum Glas besonders gut steht und auch mit den, wie erwähnt, häufig versilberten Möbeln trefflich zusammenstimmt. Der Entwurf Meissoniers für eine Rokokohängelaterne ist in Abb. 94 wiedergegeben. Das (um 1740 erschienene) Schlosserbuch von Huquier, von dem noch die Rede sein soll, bietet SCHLÜSSELSCHILDER u. a. für Bronzeguß, im Charakter Meissoniers, aber auch Oppenords. Es findet die Bronze im Rokoko, wie vorher und nachher in Frankreich, auch dort Verwendung, wo man etwa in Deutschland ausschließlich Eisen gewohnt ist, so an größeren baulichen Teilen: an dem eisernen STABWERKGITTER, das dann farbig (etwa grün) gestrichen ist, erscheinen oft wenigstens die Ornamente aus Bronze. Der Architekt JACQUES FRANÇOIS BLONDEL, von dem viele Gitterentwürfe herrühren, ist bei dekorativen Teilen mehr für Bronze und Blei an Stelle von Schmiedeeisen, weil dieses die Kleider gefährde. Man erkennt auch hier wieder die bei aller Formenfreudigkeit praktische Richtung der französischen Kunst jener Tage. □

Im allgemeinen zeigen aber gerade Blondels Entwürfe die in der SCHMIEDEEISENARBEIT besonders konservative Richtung des Franzosentums; andererseits kann aber auch die bewegte Linienführung des Rokoko kaum anderswo so deutlich zu Tage treten wie in den Entwürfen für Schmiedeeisen, so etwa in FORDRINS 'Livre de Serrurerie' (1723) oder in dem etwas späteren Werke des erwähnten GABRIEL HUQUIER (vgl. Abb. 96). Sehr üppige Formen bieten J. V. FONTAINE, königlicher Schlosser der Gobelinmanufaktur, sowie BABEL. Wenn das Rokoko in den französischen Schmiedearbeiten spät eintritt, so bleibt es dafür bis in die siebziger Jahre. Übrigens hat die Schlosserei, wie gesagt, nicht in Frankreich, sondern in dem zwischen Frankreich und Deutschland liegen-



◻ Abb. 97: Lütticher Möbel aus der Rokokozeit. Privatbesitz, Lüttich. ◻

den LOTHRINGEN, vor allem in seiner Hauptstadt NANCY, die glänzendste Entfaltung gefunden; zum Glücke haben sich hier auch viele der hervorragendsten Werke erhalten. Der Hauptmeister war der Hofschlosser des Königs Stanislaus JEAN LAMOUR |1698—1771|, der übrigens auch in Paris tätig und gefeiert war. Die großartigen Gitter an der Place royale |jetzt Stanislas| in Nancy wurden 1751—55 ausgeführt |siehe die Tafel|. Der Gesamtentwurf rührt anscheinend von EMM. HERÉ her, die Einzelausbildung aber von Lamour; das Eisen zeigte ursprünglich auch verschiedene Goldtöne. Lamour hat übrigens auch Laternen und andere kleinere Arbeiten verfertigt. ◻

Die ungünstigen Verhältnisse, unter denen die GOLDSCHMIEDEKUNST in der letzten Zeit Ludwigs XIV. zu leiden hatte, dauerten auch noch in den ersten Jahren Ludwigs XV. an; erst 1721 wurde wieder ein größeres Maß von Gold und Silber zur allgemeinen Verwendung gestattet. Die berühmtesten Goldschmiede im Anfange des Jahrhunderts waren: DELAUNAY |gest. 1727|, der Schwiegersohn des berühmten Ballin, dessen Neffe CLAUDE BALLIN. dann THOMAS GERMAIN. Sohn des Pierre, weiter ROËTTIERS, MEISSONIER und LEMPEREUR. Claude Ballin gehört schon voll dem Rocaille an und erfreut sich in der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts hoher Schätzung. Meissonier, der z. B. das 'nef' |vgl. Seite 103| Ludwigs XV. verfertigte und zahlreiche Entwürfe auch für kirchliche Arbeiten hinterließ |Abb. 101|. ist eine Erscheinung für sich. Viel strenger hielt sich Thomas Germain, von dem bereits oben die Rede war, der berühmteste Träger seines Namens und ein Künstler von wirklichem Weltrufe. Entzückend waren seine 'Toilettes', die eine ganze Fülle kleiner Gegenstände umfaßten; ge-

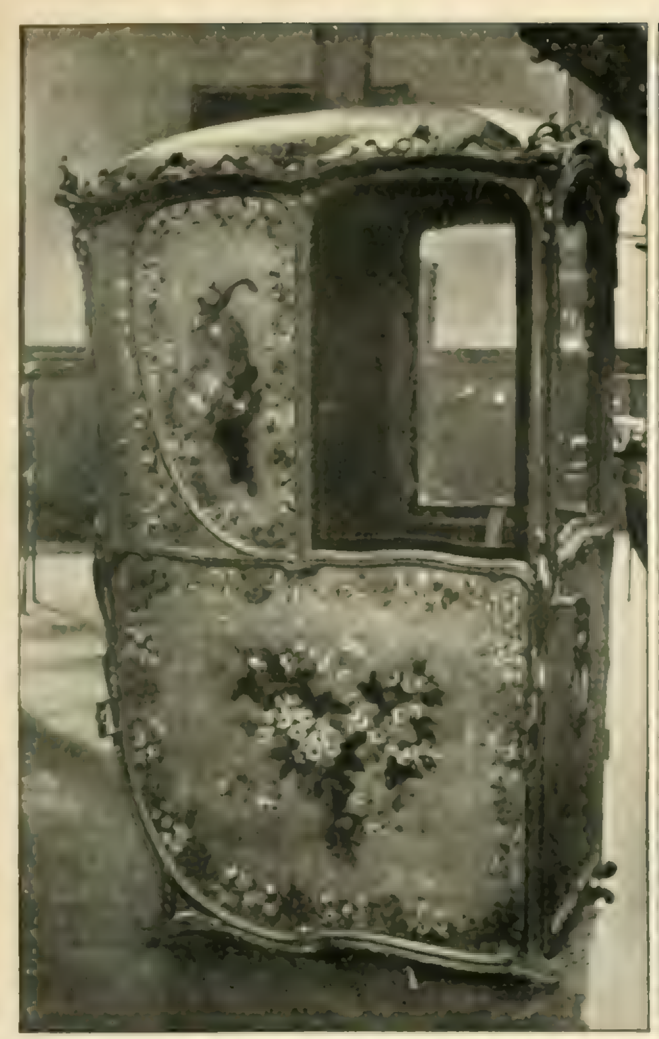


G·d·K

TEIL DES GROSSEN
GITTERS IN NANCY




Elevation
d'une Grille
angles de la Place Royale de Nancy




□ Abb. 98 und 99: Sänften aus dem Musée des Voitures, Grand Trianon, Versailles □

rühmt werden die für Maria Leszczynska (1726) oder die für die Königinnen von Spanien und Neapel. In seinem Todesjahre (1748) erschienen seine Eléments d'orfévrerie. Das Urteil, das Mariette im Abécedaire über ihn fällt, kann seine Richtung und Bedeutung lebhaft veranschaulichen; es lautet: 'Thomas Germain ist meines Erachtens der hervorragendste Goldschmied, den Frankreich seit dem berühmten Ballin gehabt hat. Nicht, daß ihm Meissonier nicht in diesem oder jenem den Rang streitig machen könnte, aber im ganzen finde ich Germain überlegen. Sein ornamentaler Geschmack ist verständiger, seine Kompositionen sind weniger phantastisch, und, was seine Auffassung betrifft, so ist sie nicht weniger glänzend. Wenn Germain die Antike nicht genau kopiert' — ein echtes Verlangen des Klassizisten Mariette! — 'und wenn er sich auch sonderbaren Formen hingibt, um dem herrschenden Geschmack entgegenzukommen, so verfällt er doch nicht in tadelnswerte Irrtümer; soviel er kann, entlehnt er der Antike und entnimmt den guten Meistern, was sie an Schönem haben, und verschönert dadurch seine Manier. Man sieht von ihm zahlreiche Werke mit Darstellungen von Gemüsen, Früchten, Tieren und selbst Figuren, die wundervoll und kunstreich ziseliert sind. Und all das hat er nach seinen eigenen Zeichnungen und Modellen ausgeführt, und bei den wichtigeren Stücken kann man annehmen, daß er die letzten Schläge getan und daß er

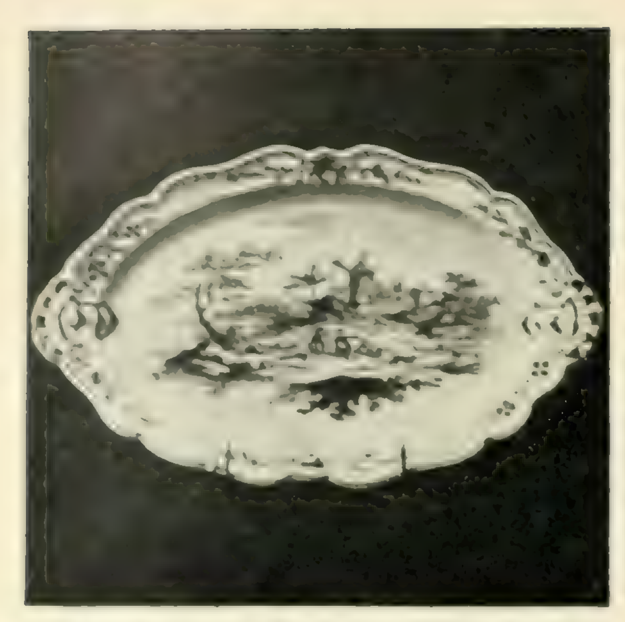


Abb. 100: Fayenceschüssel aus Marseille

seine Seele wirklich hineingelegt hat.' J. F. Blondel stellt [1754] Thomas Germain noch über Ballin. Jedenfalls gehört Germain der strengeren französischen Richtung an, wenn er auch dem Geiste der Zeit nicht aus dem Wege ging. Ein ungefähres Bild seines Wollens kann die Abbildung 86 bieten. □

In den späteren Jahren Ludwigs XV. machte sich die neuerliche UNGUNST der volkswirtschaftlichen VERHÄLTNISSE besonders in der Goldschmiedekunst geltend. Man sah sich wieder zum EINSCHMELZEN des Tafelgerätes genötigt, wie unter Ludwig XIV.; auch der Hof und Frau von Pompadour selbst opferten wieder ihren Besitz. Daher kommt es auch, daß von Werken der berühmten französischen Goldschmiede mehr im Auslande, etwa im Winterpalais zu Sankt Petersburg, erhalten ist als in Frankreich selbst. — Es traten vielfach auch falsche Arbeiten, übrigens von trefflichster Ausführung, an die Stelle der Arbeiten aus Edelmetall. Vor allem war es aber wieder die Keramik, diesmal das Porzellan, das aus dem Rückgange der Goldschmiedekunst Nutzen zu ziehen verstand; doch diese Erzeugnisse sind besser erst bei der Besprechung der folgenden Periode näher zu betrachten. — Wichtig bleiben für das Goldschmiedegewerbe aber immer noch kleinere Gegenstände, wie Stockgriffe, Etuis, Döschen für Schminke und 'mouches', kleine Eßbestecke, Chateliers, Breloques, Tabatièren, Bonbonnièren, Flacons, die gerade dem Rokoko Gelegenheit zur Entfaltung all seiner Reize boten. In bezug auf größere GERÄTE wäre die Ausbildung der elliptischen, bauchigen Terrinen und bei den kirchlichen Arbeiten, vor allem die Weiterentwicklung der Ostensorien mit sonnenartigem Strahlenkranze hervorzuheben. □

Jedenfalls konnten gerade die Edelmetallarbeiten den Rokokogeist vielfach besonders deutlich zum Ausdrucke bringen; doch darf man die Bemerkung Anton Springers, dem Silberschmiede verdanke der stile rocailleux den Ursprung, nicht wörtlich nehmen. □

Über die spätere Entwicklung des EMAILS ist schon oben [Seite 106] gesprochen worden. Hier sei nur ganz kurz noch auf die FÄCHER hingewiesen, da bei ihnen ja auch zartere Goldschmiedearbeit zur Anwendung gelangte, im höheren Grade allerdings noch Elfenbein- und Holzschnitzerei, Malerei usw. [Abb. 102]. Die Fächer hatten schon in der vorhergehenden Periode die heute übliche zusammenlegbare Gestalt, die ursprünglich wohl ostasiatisch ist. Das innere Stabwerk bestand aus verschiedenem Material, Holz, Elfenbein, Schildpatt, Fischbein, indischem Rohr; man nannte das Stabwerk 'monture' oder 'bois d'un éventail', auch dann, wenn es nicht von Holz war. Ebenso bezeichnete man die gespannte Fläche als 'papier d'un éventail', auch wenn es sich um Taffet, Gaze und andere leichte Stoffe,

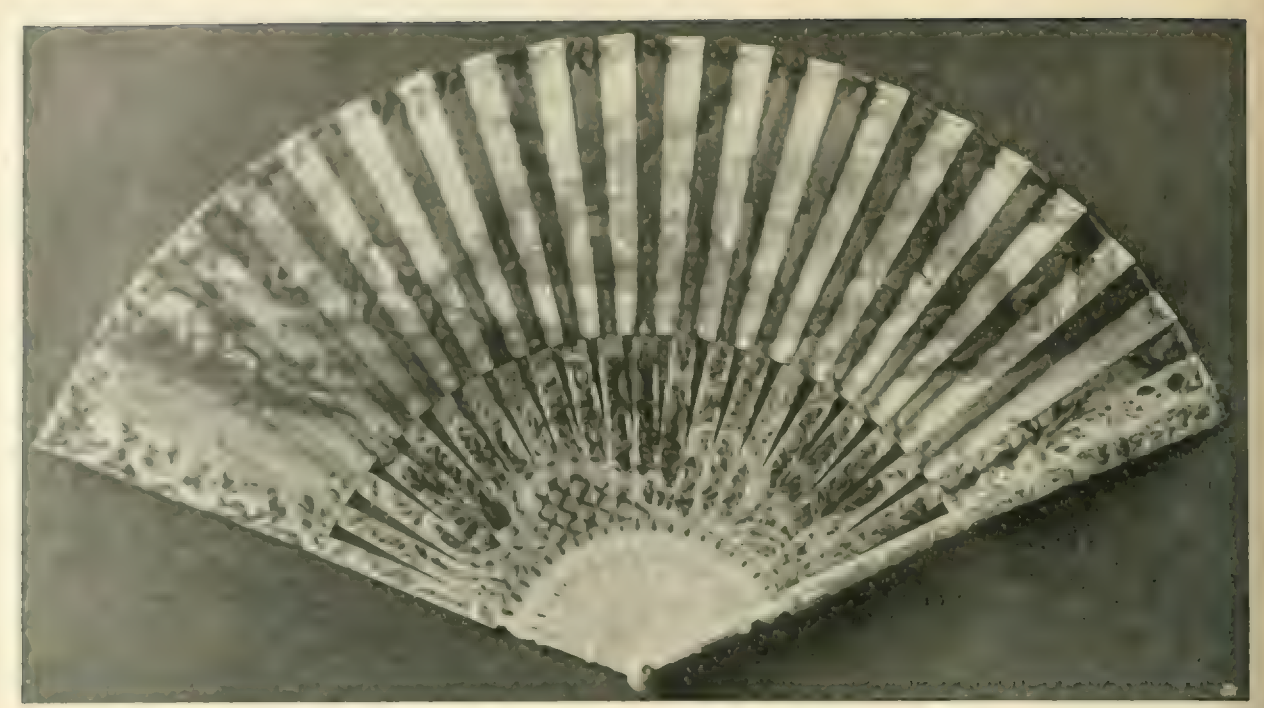
um Pergament oder Haut von Vögeln handelte. Eine Zeitlang, jedoch nicht mehr im Rokoko, kamen nach Frankreich große Mengen 'éventails de Rome' und 'éventails d'Espagne', die mit riechendem Leder überzogen waren; schon in der späteren Louis-XIV-Zeit scheint ihr allzu starker Geruch sie aber unmodern gemacht zu haben. Dafür legte man auf Leichtigkeit und Zierlichkeit des Gestelles, sowie auf Schönheit und Zartheit der Malerei nun besonderen Wert; die Gestelle wurden durchbrochen mit Figuren und allerlei Ornament [oft mit vielerlei Gold bedeckt] die Malereien von Künstlerhand hergestellt. — Spitzenfächern gegenüber, die alt sein sollen, muß man aber sehr vorsichtig sein, obgleich sie ganz vereinzelt vorkommen.

Die GEWÖHNLICHEN FÄCHER, die Marktware, an der großer Bedarf war, wurden gewöhnlich mit 'papier à la serpente' überzogen oder mit Malereien auf Silberfolie verziert; Belag mit Goldschlägerblättchen war selten, da das echte zu teuer und das unechte zu unschön war. Mit [unechtem] Gold- oder Silberpulver besprenkelte Gründe nannte man 'pluies'. Es ist wohl offenbar, daß man es auch hier mit Nachahmungen ursprünglich ostasiatischer Arbeiten zu tun hat; doch war die Erzeugung in Frankreich und die Ausfuhr von dort gewaltig; andererseits wurden billigere Fächersorten auch nach Frankreich gebracht. An den chinesischen Fächern wird die gute Lackarbeit gerühmt, an den englischen Nachahmungen, die neben den chinesischen Arbeiten am meisten eingeführt wurden, die gute Montierung; im übrigen galten die französischen Arbeiten für besser. ☐



Abb. 101 Kirchenkelch, Entwurf von J.-A. Meissonnier

Die GLASARBEITEN nehmen innerhalb des französischen Kunstgewerbes der Rokokozeit keine hervorragende Stellung ein; wichtiger ist das Spiegelglas. Die besten Gefäße wurden in Deutschland hergestellt, hatten für das französische Rokoko aber offenbar keine besondere Bedeutung. Die Erzeugung von Glasgefäßen hatte in Frankreich ihren Hauptsitz in der Normandie und der Picardie, seit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts auch in Saint-Cloud. Früher hatte Frankreich großen Glashandel nach Holland, doch hörte er auf, als die Glasfabrikation im Haag und in Harlem sich so gehoben hatte. Seit 1703 bestand in Paris, zunächst im Faubourg Saint-Antoine, eine Manufaktur für Glas- und Kristallgravierung.



□ Abb. 102: Rokokofächer im Kunstgewerbemuseum zu Berlin □

Für die zünftigen Verhältnisse der Zeit ist es übrigens bezeichnend, daß der König die Patente schon 1699 hatte ausstellen lassen, daß sich die Registrierung infolge des Widerstandes der Genossenschaften aber ein Jahrzehnt lang hinzog. Von der BEMALUNG der SPIEGEL mit Blumen, Figuren u. a. war schon früher kurz die Rede. Die ursprünglich chinesische Technik scheint lange ein Geheimnis ganz Weniger gewesen zu sein; man malte nach einer Bemerkung bei Savary mit Leimfarben (nicht mit Ölfarben) auf sehr feine Folie besten Zinns, ließ die Malerei zwei bis drei Tage trocknen und brachte die Folie dann mit dem Amalgam an die Rückseite der Spiegelfläche. □

Daß die GLASMALEREI in der ganzen Zeit von der Renaissance an nicht im Entferntesten mehr die alte Bedeutung hatte, wurde bereits hervorgehoben. Bemerkenswert ist eine Beschreibung der verschiedenen Glastechniken im Journal Oeconomique vom Jahre 1757 und 1754; wir bringen daraus folgende Stelle: 'Die einzige Methode auf Glas zu malen, die heute üblich ist, besteht darin, daß man Stücke von farblosem Glase nimmt, und sie so schneidet, daß die Hauptpartien der Zeichnung nicht durchschnitten werden.' (Aus einer anderen Quelle erfahren wir, daß die Malereien für die Kapelle in Versailles zum Beispiele auf Platten von 2 Fuß 6 Zoll im Quadrat ausgeführt worden waren.) 'Der Künstler numeriert die Tafeln und setzt mit dem Pinsel die durchsichtigen Emailfarben auf, die fein gemahlen und mit Wasser und Borax oder mit Gummi arabicum aufgelöst sind. Man erhitzt die Glasstücke dann in einem eigens für diesen Zweck gebauten Ofen. Es sei bemerkt, daß nur das (gewöhnliche) Glas diesen Brand aushält aber nicht das Kristallglas (unserer Spiegel, da dieses sehr zart und nach der Menge des Sandes, die man beimischt, mit Salzen erfüllt ist und diese beim Brande sich mit den Farben mischen. Die (geschilderte) Methode hat ihre Vorzüge, aber die Farben sind nicht so leuchtend wie die der alten Art. Die Emailfarben haften beim Brande



Abb. 103: Jardiniere aus Straßburger Fayence

nur an der Oberfläche, ohne in die Tiefe des Glases einzudringen, ausgenommen das Silbergelb [le jaune fait avec de l'argent calciné], das übrigens das Glas nicht nur völlig durchdringt, sondern in ihm sich sogar ausbreitet. Dies ist auch der Grund, warum es die Künstler so viel als möglich vermeiden, diese Farbe neben Blau zu setzen, weil das unter dem Blau sich ausdehnende Gelb das Blau in Grün verwandelt.'

Auf dem Gebiet der KERAMIK ist in Frankreich auch im Rokoko nur die FAYENCE und allenfalls das Weichporzellan von Bedeutung, doch erlangt dieses erst in der späteren Zeit größere Wichtigkeit, so daß es zweckmäßiger sein wird, die Entwicklung des Weichporzellans dann bei der Besprechung der Manufaktur von Sèvres und ihrer Vorläufer [Rouen, Lille, Chantilly, Saint-Cloud, Vincennes] im Zusammenhange zu behandeln. Von den größeren Fayencefabriken ist, wie bereits gesagt, NEVERS die älteste aber nicht die selbständigste; gerade die Arbeiten im Rocaillegeschmack mit Vögeln, Schmetterlingen und Blumen sind aber sehr gut und weit besser als die Nachahmungen der Füllhorndekoration Rouens. 1735 kamen nach Nevers Arbeiter aus Moustiers und damit beginnt die Nachahmung der dortigen Arbeiten; später dient Meißen als Vorbild.

In MOUSTIERS ragen in der Régence- und Rokokozeit PIERRE CLERISSY II., [der 1743 geadelt wurde], und J. B. VIRY hervor, der Sohn des älteren Viry, der der wichtigste Mitarbeiter des ursprünglichen Gründers der Fabrikation, Pierre Clerissy [I.] war. Die Dekoration der Arbeiten von Moustiers ist besonders leicht und steht unter dem Einflusse der Jean Berain, Picard und B. Toro; an Stelle der



Abb. [illegible]. Barken im Hafen, Wandteppich von Aubusson, nach Claude-Josèphe Vernet. Ehemalige Sammlung des Marquis de la Gandara □

früher beliebten Jagddarstellungen treten mythologische Szenen. Der Ruf von Moustiers war so groß, daß der spanische Gesandte Graf Aranda 1736 vom König von Frankreich die Erlaubnis erbat und auch erhielt, einige Arbeiter für seine Fayencefabrik in Alcora zum Unterrichte anzuwerben. Einer dieser Arbeiter, OLERY, brachte dann das Geheimnis der spanischen vielfarbigen Fayencen nach Moustiers zurück. Durch die neuen farbigen Arbeiten, darunter auch reiche Figurenszenen, die von 1738 an bis in die achtziger Jahre mit großem Erfolge ausgeführt wurden, erhielt Moustiers seine größte Bedeutung. Später führte Oléry Grotesken in der Art Callots aus. In den fünfziger Jahren hatte die Erzeugung sehr zugenommen, doch kann künstlerisch schon ein Rückgang beobachtet werden. Mit der Revolution endete die Tätigkeit der Werkstätte. □

In ROUEN, dessen Blüte in der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts anhält und das sich bereits von früher her einer bestimmten Formensprache erfreut, tritt das ausgesprochenere Rocaille erst gegen die Mitte des Jahrhunderts ein. Bezeichnend sind die Köcher [Füllhörner] und Fackeln von wundervoller Farbenpracht. Übrigens ist der DECOR A LA CORNE immer noch der häufigere. Besonders hervorragend war die von der MADAME DE VILERAI geleitete Fabrik im Faubourg Saint-Sévère zu Rouen; man rühmte, daß sowohl die großen als die kleinen Stücke der Fabrik trotz aller Anstrengungen der Engländer und Holländer diese an Schönheit der Farben und Geschmack der Zeichnungen überträfen. — Auch die Erzeugung von LILLE wäre hervorzuheben. □

MARSEILLES Glanzzeit auf dem Gebiete der Keramik [Abb. 100] fällt erst nach Mitte des Jahrhunderts; doch hat sich gerade in den keramischen Erzeugnissen das Rokoko sehr lange erhalten. Um die Mitte des Jahrhunderts bestehen 12 Fayence-



Abb. 105: Meeresufer. Wandteppich von Aubusson, nach Claude-Joseph Vernet. Ehemalige Sammlung ▢ des Marquis de la Gandara ▢

fabriken; die glänzendsten Leistungen sind mit dem Namen JOSEPH GASPARD ROBERTS verknüpft. Man stellt sie nicht mit Unrecht zum Teile auf eine Stufe mit Sèvres und Meißen. Manche dieser Arbeiten zeigen aber auch schon ausgesprochenen Louis-XVI-Charakter, besonders auch die Stücke mit Ansichten aus der Provence. ▢

Sehr glänzend sind auch die Leistungen des Elsaß und Lothringens, zweier hervorragender Gebiete keramischer Industrie überhaupt, insbesondere STRASSBURGS. Die ersten Versuche, in Straßburg eine Porzellanfabrik zu errichten, machte WACKENFELD, ein Überläufer der Meißener Fabrik; doch er hatte wenig Erfolg. 1709 gründete CHARLES HANNONG, der in Maestricht geboren, in Mainz, dann in Höchst tätig war, eine Fayencemanufaktur; 1721 vereinigte er sich mit Wackenfeld, später errichtete er eine zweite Werkstätte in HAGENAU. Seine Söhne trennten sich 1737; dann vereinigte Paul wieder das ganze Unternehmen und führte es auf eine hohe Stufe der Entwicklung. Man unterscheidet somit drei Abschnitte der Fabrik: die erste unter Charles Hannong und Wackenfeld [1710—1739], dann die Blütezeit, zugleich die Zeit des Rocaille [Abb. 106] unter PAUL HANNONG bis zu seiner Abreise nach Frankenthal, endlich die dritte unter JOSEPH HANNONG [1760 bis 1780], dessen reichgefärbte Blumen besonders berühmt waren. — Jünger als Straßburg, aber gleichfalls bedeutend ist die Manufaktur von NIEDERWEILER [1704 gegründet]; sonst wäre etwa noch die Fabrik von LUNEVILLE [1731 gegründet] zu erwähnen. ▢

Im MARQUISAT DE LA NOCLE [Bourgogne], einem Besitz des Marschalls Villers, wurde um die Mitte des Jahrhunderts eine Fayencefabrik errichtet, deren Erzeugnisse als besser denn die von Nevers und als eben so gut wie die von



Abb. [illegible] Bacchus und Ariadne, nach Boucher, Wandteppich aus Beauvais. Im königlichen Palast zu Turin.

linnen, die bis dahin als die besten galten, jedoch als wohlfeiler bezeichnet werden. Auch sollten sie dem Feuer widerstehen, was die holländischen Fayencen und ostasiatischen Porzellane nicht taten. Weiter berichtet die Gazette de Commerce 1767, daß vor kurzem im Faubourg Saint-Antoine zu Paris eine Fabrik für 'fayence japonnée façon de Saxe' errichtet wurde, die sehr gute Arbeiten im neuesten Geschmacke verfertige, wie Leuchter mit Figuren, 'pots-pourris à animaux', Kamingarnituren, Blumentöpfe und Tafelgeschirr; auch führe die Fabrik Arbeiten nach gegebenen Zeichnungen aus. Unter 'japonner' haben wir hier wohl überhaupt das bunte Bemalen im Gegensatz zur bloßen Blaumalerei, die mehr als chinesisch galt, zu verstehen. Bemerkenswert ist jedenfalls die Bedeutung, die das deutsche Porzellan nun auch für Frankreich erlangt hat.

Betreffs des WEICHPORZELLANS sei hier nur auf die kleinen Reliefblumen von VINCENNES hingewiesen, weil sie seit den vierziger Jahren für Bronzeleuchter und Kronen vielfache Anwendung fanden; auch wurden sie, zu Sträußen vereinigt, in Vasen aufgestellt. Die weiche Masse des französischen Porzellans erlaubte eine natürlichere Farbengebung. Wie naturalistisch die Arbeiten waren, kann man daraus erkennen, daß es heißt, Madame de Pompadour, die für die Schöpfungen der Fabrik im höchsten Grade eingenommen war, hätte solche Porzellanblumen heimlich in ihr Glashaus bringen lassen, und der König habe sie für natürliche gehalten; er soll von da an ein Förderer der Fabrik geworden sein. Noch möge hier hervorgehoben werden, daß die Formen des Rokoko sich im Weichporzellan auch in Sèvres bis etwa 1770 erhalten und daß dann erst die Louis-XVI-



Abb. 107: Wandteppich aus der Gobelinmanufaktur mit Darstellung aus Don Quixote nach Entwurf von Charles Antoine Coypel. Umrahmung nach Entwurf von Lemaire. Im Königlichen Palast zu Turin

Formen endgültig siegen. Näheres hierüber wird besser der nächste Abschnitt über französisches Kunstgewerbe bringen, da Vincennes doch nur eine Vorstufe für Sèvres ist. □

Von LEDERARBEITEN mögen hier nur kurz die Schmuckkassetten der Damen (écrain oder baguier), die im Innern eine Anzahl kleiner Abteilungen hatten, und vor allem die BUCHBINDERARBEITEN hervorgehoben werden. Schon in der letzten Zeit Ludwigs XIV. werden die Ränder der, sonst oft nur mit Wappen oder Monogrammen geschmückten, Bücher mit spitzenähnlichen Mustern verziert. Anfänglich erscheinen diese Muster aus einzelnen Stempeln (fers à la dentelle) zusammengesetzt; um die Mitte des Jahrhunderts werden auch größere zusammenhängende Stücke mit einer Platte gedruckt. Das Hervortreten solcher zarten Musterungen entspricht jedenfalls der Entwicklung der gesamten Kunst. Am feinsten bildet sie DEROME le jeune aus; PADELOUP, der Hofbuchbinder Ludwigs XV. verwendet auch Stoff- und Tapetenmuster auf Bucheinbänden, gerade kein künstlerischer Fortschritt. Im übrigen sind die Erzeugnisse beider Meister kaum zu scheiden. — An Stelle der bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts üblichen Arbeiten mit eingelegtem farbigen Leder (und Goldornament dazwischen) treten seit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts Arbeiten mit aufgelegten und eingepreßten Lederstücken, die im ganzen solider sind. Nach den alten Katalogen zu schließen, waren die Zahl der reicher ausgeführten Stücke übrigens nie sehr bedeutend. — Zu Beginn des Jahrhunderts wurde vorübergehend auch wieder eine

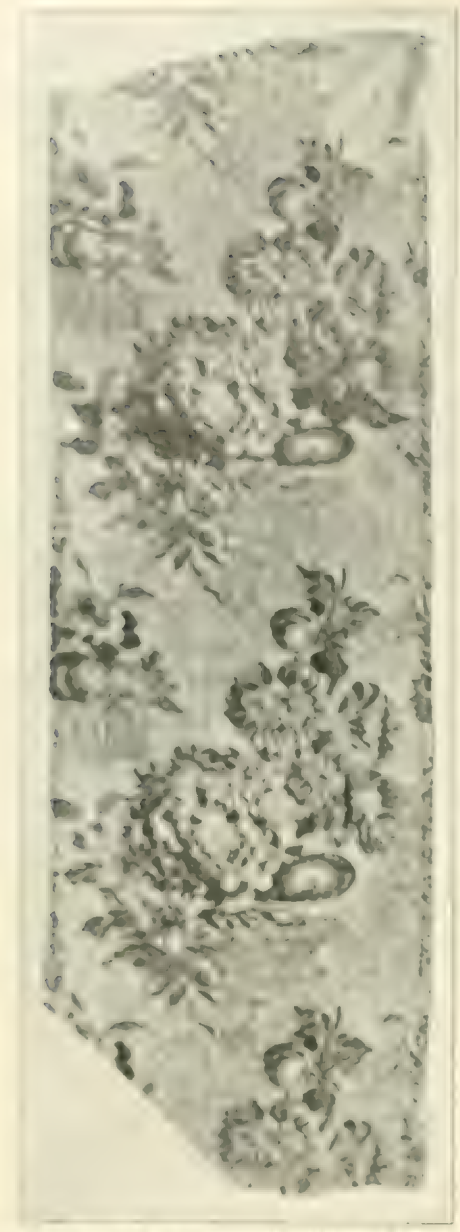


Abb. [illegible] [illegible] Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie

ältere Kunstübung aufgenommen, nämlich das Einpressen von Ornamenten in den marmorierten, einfach rot oder schwarz gefärbten oder auch vergoldeten Schnitt vermittelst heißer Eisenstempel; man bezeichnete dies als 'antiquer'. □

Wenn wir zur Betrachtung der Textilkunst übergehen, müssen wir an erster Stelle wieder die GOBELINS nennen. Von Gillot ist ein 'Livre de portières pour tapisseries' erhalten, das bis auf ein Blatt von ihm selbst gestochen ist; das Ornamentale tritt gegen das Figürliche, Landschaftliche und Blumenwerk aber sehr zurück. Die Manufacture des Gobelins selbst hebt sich im achtzehnten Jahrhundert wieder bedeutend. Die Oberleitung hatten durch das ganze Jahrhundert Architekten [ROBERT DE COTTE, GARNIER D'ISLE, SOUFFLOT]; doch waren unter den Atelierleitern Maler wie OUDRY [1733 bis 1735] und FRANÇOIS BOUCHER [1755 bis 1771]. Auch bemühten sich die berühmtesten Maler, für die Manufaktur Vorbilder liefern zu können. CLAUDE AUDRAN, der für die Manufacture tätig war, gehört jedenfalls zu den genialsten und reizendsten Künstlern in der Richtung des Gillot und Watteau. Es soll auch Watteau selbst eine Zeit in seiner Werkstatt gearbeitet und an den 'Portières des dieux', die dann sehr häufig und mit Veränderungen wiederholt wurden, mitgearbeitet haben. Künstlerisch und insbesondere kunstgewerblich höher stehen noch die berühmten 'Mois grotesques par bandes' für die Räume des Grand Dauphin im Schlosse Meudon gearbeitet [siehe die Tafel]; es sei erwähnt, daß bei den nachträglichen Kopien aus Privatfabriken die Ränder fehlen. Wichtig sind die Gobelins mit Szenen aus Don Quichotte, die von 1718–1794 immer wieder ausgeführt wurden; die Verschmelzung des Figürlichen und Dekorativen ist bewunderungswürdig [Abb. 107]. Das Figürliche stammt von CHARLES COYPEL, der 24 Jahre — bis 1751 — daran arbeitete; die noch wichtigere Umrahmung ist zum Teil von ihm selbst, zum Teil unter seiner Leitung ausgeführt worden. Die häufigen Darstellungen historischer und religiöser Vorgänge, wie die 'Jagden Ludwigs XV.', sind zum Teil in den wieder erstarkten Privatfabriken — z. B. von MONMERQUÉ und CAZETTE oder JANS und LEFEBVRE — ausgeführt worden, aber kunstgewerblich großenteils von geringerer Bedeutung. In dem sonst ausgezeichneten Esther-Zyklus des JEAN FRANÇOIS DE TROY, großartigen 1737 bis 1742 entworfenen und öfter ausgeführten Figurenkompositionen, sind die Ränder Kopien üblicher reicherer Bilder-

AURORA UND CEPHALUS · NACH
F. BOUCHER UND [illegible]



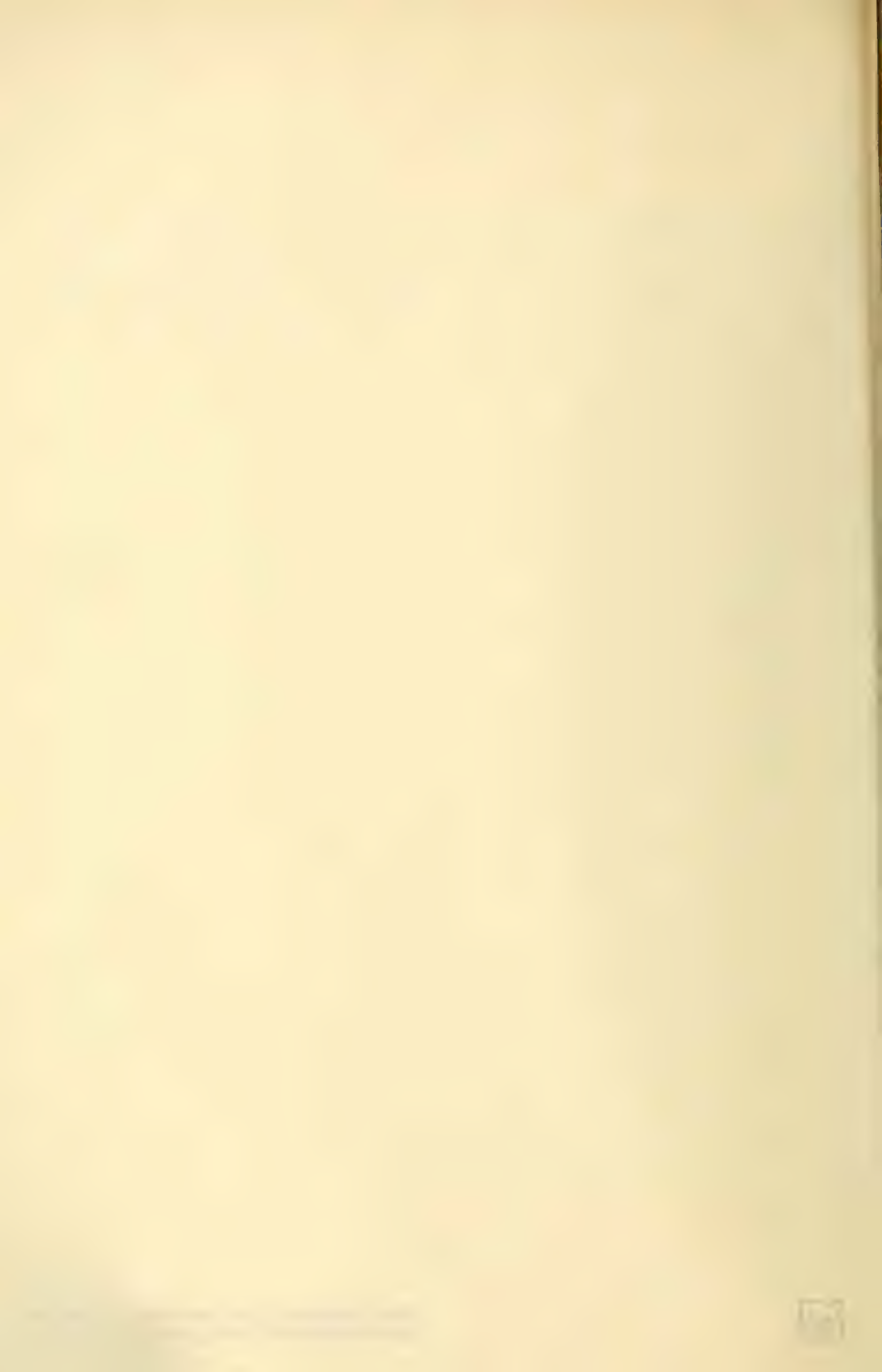
TAPISSERIE AUS DER GOBELIN-
MANUFAKTUR · LOUVRE · PARIS

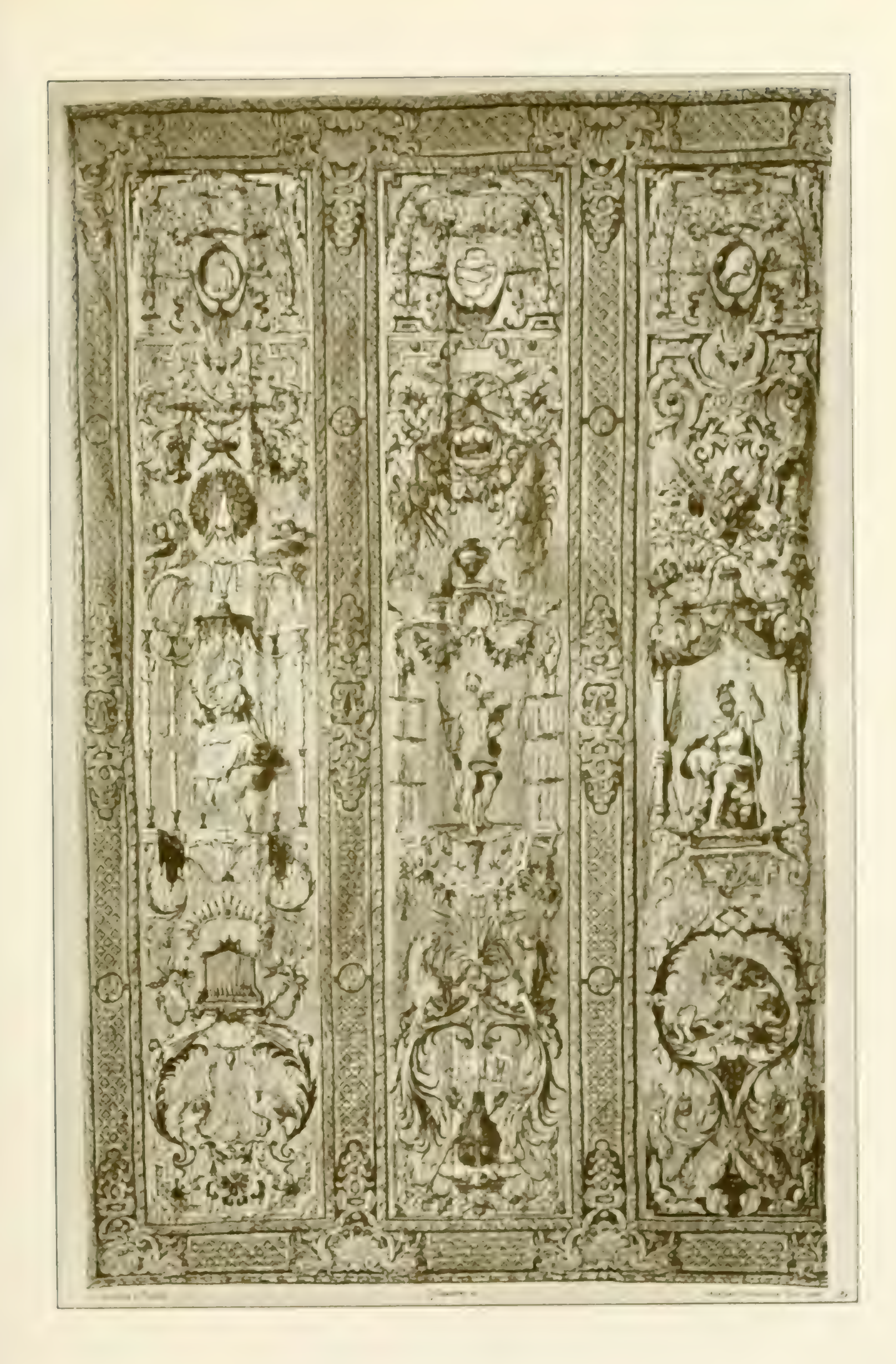






GROTTESQUES PAR BANDES GOBELIN
AUSGEFÜHRT NACH CLAUDE AUDRAN 1708





rahmen; der eigene Stil der Gobelinumrahmungen ist durch den allgemeinen Naturalismus verloren gegangen (s. auch Abb. 106). Gerade von Arbeiten nach De Troy hebt das Dictionnaire du Citoyen aber hervor, daß die Halbtöne wie in einem Gemälde beobachtet wären. — Großen Erfolg hatten die 'Amours des dieux' Bouchers; mit ihren gemusterten Hintergründen, Blumengehängen usw. haben sie auch kunstgewerblich bedeutendes Interesse (s. die Tafel Aurora und Cephalus), führen aber schon in das ausgesprochenere Louis XVI hinein. Sie wurden oft wiederholt und besonders gerne für Geschenke an Fürstlichkeiten verwendet; manche Wiederholungen stammen auch aus Beauvais. Bemerkt sei übrigens, daß noch genau in der Mitte des Jahrhunderts für das 'Mobilier des Dieux' Gobelinüberzüge nach Entwürfen Berains verwendet wurden. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt das Dekorative im allgemeinen jedoch ganz zurück; es werden reine Bilder, sogar Bildnisse, wie das in seiner Art allerdings ausgezeichnete Bildnis Ludwigs XV. in ganzer Figur nach LOUIS MICHEL VAN LOO geschaffen. □

Die Manufacture von BEAUVAIS erlebte gerade im Rokoko unter der Leitung des JEAN BAPTISTE OUDRY (1726 bis 1755) ihre größte Blüte. Oudry schuf übrigens zu gleicher Zeit auch Entwürfe für die 'Gobelins'. Der Hauptruhm von Beauvais beruht in der Herstellung von Sitzbezügen, Panneaux u. dgl.; doch wurden auch große Arbeiten ausgeführt (Abb. 106). Unter den kleineren Stücken wären etwa die 'Amusements champêtres' hervorzuheben. Oudry verfertigte übrigens auch noch Verduren, eine davon ist signiert, aber (nach Guiffrey) von gleichzeitigen Arbeiten aus Aubusson oder Belgien nicht zu unterscheiden. Auch Boucher hat für Beauvais zahlreiche Entwürfe geliefert, unter denen die Amoretten sich besonderer Beliebtheit erfreuten. Nach Oudrys Tode ging die künstlerische Leitung der Fabrik an einen Landschaftsmaler JULIARD über. Blumensträuße und ähnliches machen später denn auch eine Hauptstärke der Fabrikation aus und entsprechen damit dem Naturalismus der Louis XVI-Zeit. □

FAUSSES HAUTE-LISSES waren gewebte Gobelin-Imitationen, die schon um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, besonders in ROUEN, ausgeführt wurden; sie stellten Landschaften, Historien 'und selbst Gemälde' dar, wie es im Journal oeconomique von 1756 heißt. Dabei sollen sie sehr billig gewesen sein. — Gobelinartige Gewebe wurden auch zum Bodenbelage verwendet, was übrigens auch vor und nach dieser Zeit der Fall war; man nannte diese Arbeiten TAPIS DE TAPISSERIE. Sie wurden außer an den genannten Orten in Arras, Felletin, Tournay (wo sie TAPIS DE MONCADES hießen) und an anderen Orten verfertigt. Auch GEKNÜPFTE TEPPICHE scheinen in verschiedenen Orten hergestellt worden zu sein; am wichtigsten war hierfür aber jedenfalls die Savonnerie (siehe Seite 122), die schon in der letzten Zeit Ludwigs XIV. durch ein Edikt von 1712 wieder aus ihrem Verfalle erhoben worden war.

In der eigentlichen WEBEREI steht Frankreich in der Rokokozeit an der Spitze aller Länder, und zwar hat auf diesem Gebiete LYON die unbedingte Vorherrschaft. Für das Ausland ist die Weberei vielleicht überhaupt die wichtigste Industrie Frankreichs. Mit Recht heißt es in dem Anhange zu Savary am Ende unserer Epoche: 'Les manufactures de Lyon sont une branche du Commerce de la France

qui marchent le plus l'Étranger'. Und an anderer Stelle wird gesagt: 'Die deutschen Fürsten, so prachtvoll in ihrer Bekleidung, verwenden keine anderen Stoffe als die von Lyon'. Neben Lyon waren in der Weberei aber auch noch PARIS und TOURS zu erwähnen. Die Lyoner Fabrikation wurde besonders auch durch die Begünstigung des Regenten gefördert; in den besten Zeiten hatte sie 18000 Webstühle in Betrieb. In der Färberei herrschte Lyon gleichfalls. So kam es, daß in Lyon auch außerordentliche Mengen ausländischen Materiales — Seide insbesondere aus Italien und Spanien — zur Verarbeitung gelangten. In die Zeit des Rokoko fallen übrigens schon wichtige TECHNISCHE VERBESSERUNGEN des Webeverfahrens; so baute JARINE schon 1717 in Lyon einen besseren Webestuhl, 1728 ersetzte FALCON das Körper und Geist ermüdende Ziehen der Karden durch eine mechanische Vorrichtung, 1743 stellt der berühmte VAUCANSON eine Seidenhaspel her, die einen Seidenfaden lieferte, der dem bis dahin als unübertroffen geltenden piemontesischen gleichwertig war. So wird den großen technischen Neuerungen Jacquards und anderer vorgearbeitet. □

Künstlerisch hat, wie gesagt, Lyon die Führung, doch können wir kaum Meister nennen, die Entwürfe lieferten; erst in späterer Zeit wird uns mehr zufällig der Name eines besonders Großen, Philippes de la Salle, bekannt. Es wurden die ZEICHNER der Fabriken jetzt zwar hoch bezahlt, aus geschäftlichem Interesse aber von der Außenwelt fast abgeschlossen; denn in ganz anderem Maße als vorher war es jetzt wichtig, die Welt mit stets neuen Mustern zu überraschen. Der RASCHE MODENWECHSEL gilt natürlich mehr für die kleingemusterten Kleiderstoffe als für die großgemusterten, wie sie für Wandbespannungen und ähnliches — bisweilen aber auch für Kleider — verwendet wurden. In diesen größergemusterten Sorten werden zum Teil noch die früheren Muster fortgeführt, die in letzter Linie auf dem Granatapfelmuster beruhen; nun erscheinen sie aber naturalistisch umgestaltet und besonders gern mit Ananasformen als Mittelstücken. Außerordentlich verfeinert werden die spitzenartig wirkenden Gründe, die übrigens schon in der späteren Louis-XIV-Zeit auftauchen. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Stoffe dieser Art meist zu früh angesetzt werden. □

Daneben gibt es Stoffe mit großen ganz naturalistischen Blumenstreumustern, (PARTERRES genannt), zum Teile auf reicherem Grunde, und selbst mit ganzen Landschaften, bei denen ostasiatische Einflüsse, besonders durch die FURIES bekannten Druckstoffe vermittelt, nicht zu verkennen sind. Typisch für das Rokoko sind Stoffe, in denen mit naturalistischen Blumen volutenartige [Abb. 108] oft ganz abstrakte, mit Worten kaum zu erklärende, zum Teil auch mißverstandene ostasiatische Formen dargestellt sind; es kommt hier wieder auf den koketten Gegensatz an, der sich auch in dem Nebeneinander großer Musterungen und zarter Gebilde ausspricht. Im späteren Rokoko werden die oft wirbelnden und mit Blumen verbundenen WELLENLINIEN, die sich in der früheren Zeit finden, gestreckter und führen schon in die einförmige Louis-XVI-Richtung über; auch werden die STREUBLÜMCHEN und anderen Streumuster in Form und Farbe zarter, dabei in der technischen Ausführung aber immer raffinierter. Es scheint, daß bisweilen auch schon OSTASIATISCHE Stoffe genau kopiert wurden. Die ostasiatische Seide

und Weberei selbst galt im allgemeinen jedoch als geringer denn die europäische; man rühmt an ihr nur, daß sie auch beim Waschen den Glanz behielt, und bevorzugte einige Stoffsorten. Im ganzen hat die Zufuhr aus Ostasien aber kaum mehr die Bedeutung von früher, eine Erscheinung, die wir auf dem Gebiete der Lackarbeiten und Porzellane klarer belegen konnten. □

Ganz kurz nur möge hier auf die französischen BEDRUCKTEN STOFFE, die sich größtenteils in dem Wettbewerbe mit den massenhaft eingeführten indischen, persischen und ostasiatischen Erzeugnissen entwickelten, hingewiesen werden; es wird über sie in der Zeit des Klassizismus, wo sie innerhalb der europäischen Entwicklung große Bedeutung erlangten, jedenfalls näher zu sprechen sein. Um die einheimische Stoffindustrie zu schützen, wurde, wie bereits an anderer Stelle gesagt, die Einfuhr wiederholt streng verboten; freigegeben wurde sie erst 1759 und zwar mit Rücksicht auf die minder bemittelten Schichten, denen reichere Kleidung bereits ein Bedürfnis geworden, kostspieligere Arbeit aber doch nicht erreichbar war. Auch hier möge aber wieder eine Stelle aus dem bereits erwähnten Dictionnaire du Citoyen (1759) angemerkt sein: 'Die französischen bedruckten und ähnlich hergestellten Stoffe sind den indischen (worunter man auch ostasiatische verstand) durch die Schönheit und Richtigkeit der Zeichnung überlegen. Einige Fabriken sind sogar bis zur Haltbarkeit der orientalischen Farben gelangt. Unsere Fabriken verstehen ihren Zeichnungen auch Rundung und Relief zu geben, indem sie die Schattierung mehr oder weniger stark halten ...' Man erkennt also wieder die in mancher Beziehung schier unüberbrückbare Kluft, die die europäische von der östlichen Kunstauffassung trennte, und man begreift, daß beim Weiterschreiten auf dem Wege des typisch europäischen Naturalismus, der Sinn für die östlichen Erzeugnisse wieder verloren gehen mußte. Wenn im letzten Klassizismus dann die Vorliebe für indische Shawls und ähnliches stärker wird, so beruht dies wohl in der den indischen Blumen eigenen Buntheit und in der Unverbrauchtheit dieser Formenwelt. □

Zur Beurteilung der Stickerei ist das Werk von CHARLES GERMAIN DE SAINT-AUBIN von besonderer Bedeutung; wenn es auch erst 1770 erschienen ist, so betrifft es sicher auch die echte Rokokoperiode, wie durch Beischriften einzelner Darstellungen ganz klar ist. Es findet sich sogar noch die Stickerei einer Hofuniform aus der Zeit Ludwigs XIV. abgebildet, dann z. B. die Stickerei an einem Gewande des Marschalls de Villeroy von 1717; weiter sind Stickereien von 1730, 1744, 1747 usw. dargestellt und besprochen. — Reizvolle Entwürfe für Stickereien hat NIC. PINEAU (1648—1754) wohl unter dem Einflusse Gillots geschaffen, während seine Entwürfe für Rahmen und Möbel mehr den Einfluß Toros verraten. Eine besonders reiche Rokokostickerei gibt Abb. 109 wieder. □

Selbst auf Herrenröcken und Westen verbindet sich mit dem reichsten Rocaille und Schnörkelwerk, das meist plastisch in Gold dargestellt ist, naturalistische Blumen- und sogar Landschaftsstickerei; die heute noch zahlreich erhaltenen, von Paris aus in alle Welt versendeten, Muster für Stickereien auf Herrenröcken und Westen (meist kleine Stücke von etwa 12—20 cm Länge und 20—30 cm Breite) stammen aber meist erst aus der Louis-XVI-Zeit, wenn sie auch zum Teil noch

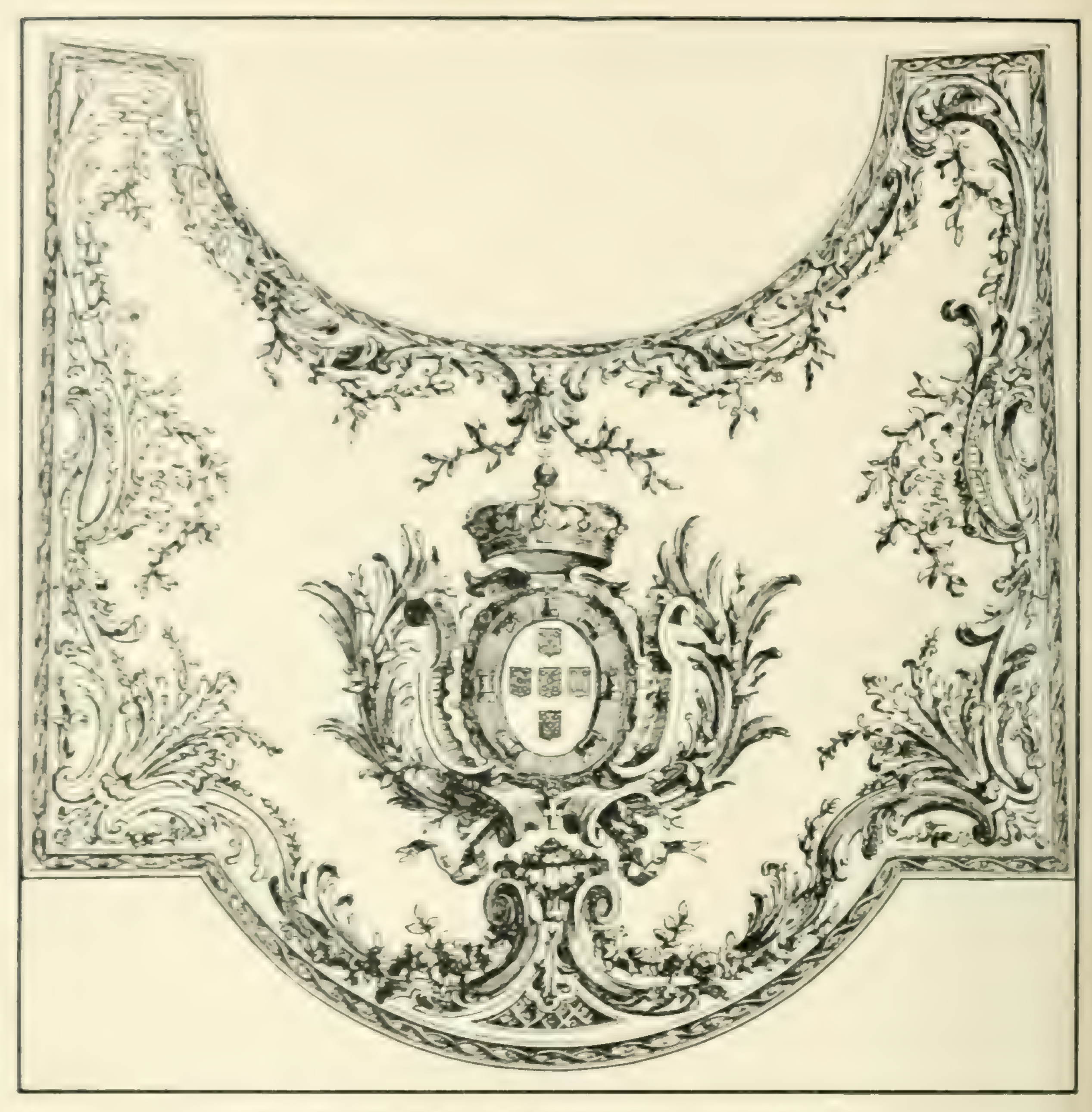


Abb. 109: Goldstickerei nach Saint-Aubins L'Art du brodeur

Rokokoformen zeigen. Gestickt wird noch wie in der Barocke EN RONDE BOSSE, wobei die Unterlagen größerer Arbeiten oft von Bildhauern in Papier, Stoff u. a. ausgeführt und dann mit Gold oder farbiger Seide überstickt werden; bei flacherem Relief, das natürlich das häufigere ist, genügt eine Unterlage aus stärkeren Fäden. Der echte LASURSTICH ist seit langem nicht mehr in Anwendung, dagegen noch der unechte (OR NUÉ BÂTARD) mit weiter auseinanderliegenden Grundfäden. Die Anordnung der niederhaltenden Stiche in der Goldlegetechnik ist außerordentlich vielseitig: versetzt, rautenförmig, schuppenförmig, schlangenförmig usw. Die verschiedenen Arten der Stickerei, bei denen die Seide quer über weit auseinander liegende Unterlagsfäden geführt wird (BRODERIE EN GAUFRURE und BRODERIE EN SATINÉ), waren schon in der vorhergehenden Periode üblich, werden nun aber sehr fein durchgebildet. BRODERIE EN

RAPPORT ist eine Stickerei, deren einzelne Stücke im Rahmen ausgeführt und dann auf dem Stoffe zusammengesetzt werden; meist sind die einzelnen Teile von einem Goldschnürchen (pratique) eingefaßt. Auch konnte eine solche Stickerei von einem Stoff auf den anderen übertragen, auf Vorrat gearbeitet und fertig verkauft werden. Etwas ähnliches ist die Broderie EN GUIPURE, die auf Pergamentunterlage gearbeitet ist. Natürlich wird der FLACHSTICH in verschiedener Weise stets angewendet; bei Fahnen, Gewändern u. a. ist auch der doppelseitige Flachstich nicht selten. Sehr sonderbar berührt dies bei Kirchengewändern, die (nach Saint-Aubin) bisweilen in der Weise doppelseitig bestickt wurden, daß man zwei Grundstoffe verschiedener Farbe (etwa rot und weiß) aufeinander legte und doppelseitig bestickte, damit dasselbe Gewand bei verschieden kirchlichen Festen, für welche verschiedene Farbe vorgeschrieben war, getragen werden konnte. Man erkennt aus solchen Kleinigkeiten den Wandel der ganzen Gesinnung. Welcher Unterschied gegenüber dem Mittelalter, das sich an Liebe und Aufopferung in solchen Dingen zur Ehre Gottes nicht genug tun konnte! — Zur Stickerei wurden vielerlei Pailletten aus Metall (später auch aus Glas), auch farbige und lackierte, stäbchen- und röhrenförmige verwendet; doch erreicht der Gebrauch solcher Arbeiten erst in der Louis-XVI-Zeit den Höhepunkt. ☐

Die eigentliche Nadelmalerei wird als BRODERIE EN NUANCE bezeichnet; man verfährt dabei sehr naturalistisch. Saint-Aubin verlangt, daß man auf die verschiedene Farbenwirkung der Seide, die sich bei verschiedener Fadenrichtung ergibt, achte; größere Arbeiten wurden noch mit langen flottliegenden Fäden ausgeführt. Die zur Stickerei verwendete CHENILLE wird entweder aufgelegt und niedergenäht oder durchgestochen, was als haltbarer galt und auch reichere Farbengebung erlaubte. — Die dem Kreuzstich verwandte BRODERIE EN TAPISSERIE wurde, da sie nicht den Genossenschaften vorbehalten war und auch leichter ausgeführt werden kann, als Nebenbeschäftigung in Nonnenklöstern oder zum Zeitvertreib auch von vornehmen Damen ausgeübt. Zur Vereinfachung der Arbeit, um die Fäden leichter abzählen zu können, legte man auf den zu bestickenden Stoff allenfalls erst ein straminartiges Gewebe, das man nach Vollendung der Arbeit wieder auszog. Man wendete häufig Wolle und Seide gemischt an, wobei man die helleren Töne in Seide, die dunkleren in Wolle ausführte, da die Seide leichter schießt und dies in den lichten Tönen der allgemeinen Stimmung weniger schadet. — Bemerkenswert sind die Arbeiten aus aufgenähten geknoteten Schnüren; dieses Knoten von Schnüren war auch eine Beschäftigung vornehmer Damen, in solcher Tätigkeit stellt etwa Nattier (in Versailles) die Madame Adelaide dar. Sonst wäre noch die Piquéstickerei hervorzuheben, die für Decken, ganze Morgengewänder u. a. verwendet und BRODERIE DE MARSEILLE (in Deutschland gleichzeitig MARSEILLENSTICH) genannt wurde. ☐

Große Bedeutung hat in der Régence- und Rokokozeit noch immer die SPITZE; in einer nach Duft, Grazie und Leichtigkeit strebenden Zeit ist dies fast selbstverständlich. Bei den HERREN fallen infolge der allmählich eingetretenen Änderung der Tracht allerdings die 'Canons' weg; es bleiben aber die Kravatten (später die 'Jabots') und die Armkrausen. Weit größer ist die Verwendung in der

DAMENKLEIDUNG, bei der an Stelle der Kravatten jedoch die Tours de cou [Tours de gorge] treten und die Manschetten sich zu den Engageantes verlängern. Es vollzieht sich nun aber ein außerordentlich folgenschwerer Wandel: die Spitze tritt nämlich, wozu die Prunkschürzen der Louis-XIV-Zeit gewissermaßen den Übergang bildeten, an die OBERKLEIDUNG, bei der, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, früher nur Gold- oder Silberklöppelarbeiten, also mehr Posamenterien, üblich waren. Doch werden hier auch immer noch Posamenterien gebraucht; es treten sogar bunte, naturalistisch gefärbte aus Gimpen mit plastischen Blumen hinzu. Aber das Streben nach Leichtigkeit und pikanten Gegensätzen läßt die Spitze den Boden, auf dem sie ursprünglich erwachsen ist, die Wäsche, zum Teil verlassen und sich über die schwereren Oberkleiderstoffe ausbreiten. Es hängt dies mit der malerischen Entwicklung der Damenkleidung in der Rokokozeit überhaupt zusammen; es wird jetzt ja auch oft von vornherein ein Teil des Kleides mit dem Futter nach außen geschlagen, um malerische Farben- und Mustergegensätze zu erzielen. Das Malerische greift später besonders auch auf die Kopftrachten über und gibt dann auch da mehr Gelegenheit zur Anwendung von Spitzen, als es bei den strengen älteren Hauben der Fall war. Damit wird die Spitze erst ein ganz selbständiger Gegenstand und kann sich als solcher um so freier entfalten. Vielleicht hat aber gerade die so erfolgende rasche Entfaltung dazu beigetragen, die Spitze nun so schnell dem letzten Stadium ihrer Entwicklung, das sie im Louis-XVI-Stile erreicht hat, zueilen zu lassen. — Die zarteren Formen verdrängen allmählich übrigens auch in der Herrenkleidung die stärkeren Barockmuster. □

Durch die ganze Rokokozeit gehen die genähten ROSALINSPITZEN und die ihr entsprechenden geklöppelten. Wie schon an anderer Stelle gesagt wurde, erhalten sich die kräftigeren Barockformen nur in den kirchlichen Stickereien und in der Volkskunst; doch dringen sowohl in die kirchlichen als in die volkstümlichen Arbeiten auch die zarteren rosalinähnlichen Muster, und zwar hauptsächlich in den geklöppelten Spielarten, ein. □

Frankreich hat in rein künstlerischer Hinsicht besonders die Nähspitze entwickelt, während die Niederlande mehr klöppelten; doch wurden in beiden Ländern beide Techniken gepflegt. Unter den französischen Fabrikationsstätten ragt besonders ALENÇON hervor, in dem urkundlich erwiesen alle Spitzenarten der Zeit ausgeführt wurden; die regelmäßigen sechseckigen Gründe, die sich aus den älteren unregelmäßigen Verbindungsstegen herausentwickeln, beginnen hier um 1700. [Da man unter 'Alençon-spitzen' gewöhnlich spätere Spitzentypen versteht, wird es nötig sein, auf sie noch bei Besprechung der Louis-XVI-Kunst zurückzukommen und dort eine Abbildung zu bringen. Auch wird bei den niederländischen Spitzen noch von ihnen gesprochen werden müssen.] Dann wäre ARGENTAN zu erwähnen, dem man gewöhnlich die genähten Arbeiten mit dickerem umwickelten Grunde zuschreibt, obgleich eine bestimmtere Begründung für diese Zuweisung nicht zu erbringen ist. Unter SEDANSPITZEN versteht man besonders feine Nähspitzen im späten Louis-XIV- und Rokokocharakter, in denen die Gründe außerordentlich abwechslungsreich und einzelne Teile [häufig fliederartige Büsche] sehr naturalistisch gebildet sind. Auf die feine und verschiedenartige Durchbildung der

Gründe, die sich, wie gezeigt, in allen Erzeugnissen der Innenarchitektur und des Kunstgewerbes dieser Zeit geltend macht, wird besonderer Wert gelegt, doch sei erwähnt, daß ebenso wie bei den Stoffen auch bei den Spitzen manchmal offenbar ältere Motive fortgeführt, zum Teil aber feiner ausgebildet wurden. Die [geklöppelten] VALENCIENNESSPITZEN werden später [Seite 172] im Zusammenhang mit den niederländischen Klöppelspitzen behandelt werden. □

Die Blütezeit der Spitze ist mit dem Rokoko vorbei. Es gibt auch noch in der Louis-XVI-Zeit einzelne reizvolle Schöpfungen; die Spitze wird aber zu einer Art Dünnstoff mit zarten Ranken und fein verteilten Streumustern. Der Übergang zum bestickten Maschentüll war damit nur mehr eine Frage der Zeit. Auch die Spitze verödet durch die Furcht, Phantasie zu zeigen. Es geht mit der Spitze wie mit dem GESAMTEN KUNSTGEWERBE. Nach der Loslösung und spielenden Entfaltung der Formen im Rokoko blieb nur mehr der Naturalismus und das primitivste Liniengefühl, das sich mühsam Formen zusammensuchte, um seine abstrakte Nacktheit und Blutarmut verhüllen zu können. Das nächstliegende war die Anlehnung an Vergangenes; so beginnt mit der Erschöpfung des Rokokogedankens — der, wie gesagt, zum Teil ein Protest gegen die Barocke war — die wirkliche Periode der STILWIEDERHOLUNG, die zugleich aber auch die Periode des NATURALISMUS ist. Ähnliche Bestrebungen hatten seit der Renaissance schon wiederholt ähnliche Ergebnisse gezeitigt, nur nie in so starkem Maße, wie nach der größten künstlerischen Freiheitsorgie, dem Rokoko. Jedenfalls lag schon in der älteren französischen, holländischen und selbst italienischen Renaissancebewegung für die Kunst wiederholt die Gefahr vor, in der Sackgasse des Naturalismus oder des absoluten Klassizismus zu enden; zum Glück handelte es sich immer nur um einzelne Richtungen, neben denen es auch andere gab. Vor allem war es aber der geistige Schwung und die rücksichtslose Wucht der Barocke, die der ganzen Kunst neues Leben einflößte; wie Antäus aus der Berührung mit seiner Mutter Erde, so zog die Kunst neues Leben aus der Berührung mit ihrer ewigen Grundlage, der PHANTASIE. □

Nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts überwindet die fortschreitende VERSTANDESKULTUR aber den großen Einbruch phantasievollen Empfindens, den die Zeit Ludwigs XIV. noch mit dem Ausdruck großer staatlicher Ideale zu verschmelzen verstand; die Phantasie wird gewissermaßen wie ein Fremdkörper wieder ausgeschieden. Aber freilich ließ sich dieser Prozeß ebensowenig bis zum letzten Ende durchführen, wie irgendeiner in der menschlichen Entwicklung. Es wäre aber unrichtig, wenn man glaubte, das Rokoko wäre zu diesem oder jenem Zeitpunkte — selbst wenn man dabei nur an ein einzelnes Land denkt — abgeschlossen gewesen; das Rokoko läuft immer noch neben dem KLASSIZISMUS einher. Und es ist immer wieder bereit, sich von neuem zu erheben, nach dem Falle des Empire ebenso wie nach dem Falle der Neu-Renaissance im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts, wo sich für den Kenner in gewissen Richtungen der Moderne auch ganz klares Rokoko bemerkbar gemacht hat. Das Rokoko hat eben die letzten Reste reicherer Phantasiekunst gewahrt und mit Freiheit und naturalistischem Empfinden zu vereinen versucht. □







ROKOKOSPITZEN · AUS DEM K.K. ÖSTERR. MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE, WIEN · LINKS, MALINES-, RECHTS, VALENCIENNES-SPITZE



ON OBEN NACH UNTEN: POTJESKANTE, SOG. BINCHESPITZE, BRÜSSELER KLÖPPEL-
PITZE, SOG. SEDAN- [WOHL BRÜSSELER NÄH-] SPITZE · WIEN, ÖSTERREICH. MUSEUM

Die südlichen, spanischen, Niederlande hatten durch die Eroberungskriege Ludwigs XIV. arg zu leiden; Valenciennes und andere Stätten altniederländischer Kunstpflege gelangten sogar in den Besitz Frankreichs. Die traurigen inneren Verhältnisse waren der Entfaltung der Kunst und des Kunstgewerbes natürlich höchst ungünstig, besonders da die volkswirtschaftlichen Interessen Belgiens vielfach auch durch Holland geschädigt wurden. Dies änderte sich zunächst auch nicht als das Land [1713] unter österreichische Herrschaft kam. Erst von der Zeit Maria Theresias an erreichte BELGIEN wieder eine höhere wirtschaftliche Blüte; doch fällt der größte Teil der Regierung dieser Fürstin schon in die nächste Periode, die kunstgeschichtlich nach Ludwig XVI. benannt wird. Es ist somit begreiflich, daß gerade in der Rokokozeit Belgien nicht mehr jene Bedeutung für die Entwicklung des Kunstgewerbes innehat wie etwa in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Und wenn es auch in einzelnen Gebieten noch hervorragendes leistet, so geschieht es doch unter dem überwiegenden künstlerischen Einfluß FRANKREICHS, das hier in unmittelbarer Nachbarschaft auch sein volkswirtschaftliches ÜBERGEWICHT am stärksten geltend machen konnte. □

Dies zeigte sich selbst in einer der ältesten und größten Kunstindustrien Belgiens, der GOBELINWEBEREI, die sich in späterer Zeit fast ausschließlich auf Basselisse-Arbeiten beschränkte; von ihrem Abklingen war schon oben [Seite 50] die Rede. Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß noch um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die niederländischen Arbeiten im allgemeinen als sehr schön und zum Teil auch als umfangreich gerühmt werden. □

Am wichtigsten ist die belgische SPITZENERZEUGUNG; sie ist gerade in der Rokokozeit sogar bedeutender als die französische. Es wurde schon hervorgehoben, daß in der späteren Louis-XIV- und Rokokozeit die KLÖPPELSPITZE keineswegs mehr die untergeordnete Stelle einnahm wie früher, sondern der genähten Spitze ziemlich gleichberechtigt war, ja für manche Verwendung wegen der erreichbaren größeren Feinheit sogar bevorzugt wurde. Da war Belgien nun in der glücklichen Lage, den FEINSTEN FADEN zu besitzen oder wenigstens aus Holland am leichtesten beziehen oder dort bleichen lassen zu können. Auch wirkten die Klöster mit ihren Schulen in den zum Teile verarmten Städten gerade in dieser Hinsicht förderlich, und auch die Verarmung selbst mochte der Klöppelarbeit viele Kräfte zuführen. □

Dazu kam noch, daß sich BRÜSSEL, vielleicht aus ähnlichen Ursachen, allmählich zu einem Hauptsitze der Damenkonfektion entwickelte. In Brüssel wurde aber nicht nur geklöppelt; es wurden auch NÄHSPITZEN hergestellt, die in der Rokoko- und späteren Zeit als die besten unter allen galten. Bei Savary heißt es [um die Mitte des Jahrhunderts] gerade von der genähten Brüsseler Spitze: 'Der POINT DE BRUXELLES ist der schönste in seiner Art, sowohl was Reichtum der Erfindung, als Geschmack und Vollendung der Arbeit betrifft. Er wird von derselben Anzahl verschiedener Arbeiterinnen hergestellt, mit derselben Qualität des Fadens und erfordert vom Fabrikanten dieselbe Sorge wie die [Brüsseler] Klöppelspitze.' Es mögen hier einige erklärende Zusätze gestattet sein. Schon für die Alen-

çonspitze wird uns genaueres über die Arbeitsteilung bei ihrer Herstellung berichtet, die einen machten die allgemeinen Vorstiche, andere füllten die Muster, andere setzten das Relief auf, andere vereinigten die einzeln gearbeiteten Stücke, andere füllten die Gründe oder legten die letzte Hand an. So war auch in Brüssel die Arbeit geteilt. Die oben erwähnte Sorge des Fabrikanten bestand hauptsächlich darin, immer neue Muster, insbesondere abwechslungsreiche Gründe zu finden. — Es gab auch einen Point de Bruxelles, bei dem bloß die Blumen genäht und die Gründe dazwischen eingeklöppelt wurden; man darf hier aber nicht schon an Applikationsspitzen denken. — Bei Savary heißt es weiter: 'Das genähte Grundnetz ist ungefähr um die Hälfte teurer als das geklöppelte, es ist stärker als dieses und weniger dem Verziehen unterworfen. Auch läßt sich der Nähgrund bedeutend leichter ausbessern als der geklöppelte, der sich bei Verletzungen leicht auflöst und bei dem die Ausbesserung nicht nur schwierig, sondern auch leicht erkennbar ist. Die Nadelarbeit gibt auch den dichteren Stellen des Musters denselben Grad der Überlegenheit über die geklöppelten Teile dieser Art.' Es sind also rein praktische Gründe hervorgehoben, die hier der Nähspitze den Vorrang sichern. Daß man die schon besprochene, naturgemäß größere, Dicke einer Nähspitze (gegenüber einer Klöppelspitze aus gleichem Faden) nicht störend empfand, beruht eben in der außerordentlichen Feinheit des Fadens, der für die Brüsseler Spitze verwendet wurde, so daß auch die genähte Arbeit unvergleichlich feiner war, als etwa eine italienische Klöppelspitze. Nebenbei sei bemerkt, daß man die dichtere Musterung TOILE nannte, ein Ausdruck der streng genommen nur für die geklöppelten Arbeiten paßte (LEINENSCHLAG) und dafür auch hauptsächlich verwendet wurde; der strenge Ausdruck hierfür bei der Nähspitze wäre TISSU oder POINT FERME. □

Nach den Brüsseler Nähspitzen gelten die französischen aus ALENÇON für die besten. 'Der POINT D'ALENÇON wird (nach Savary) ebenso wie der Point de Bruxelles mit der Nadel ausgeführt, aber er steht sowohl an Geschmack als an Feinheit der Ausführung diesem nach ... Er hat außerdem den Nachteil, daß der Faden der Blumen sehr stark ist und im Wasser noch anschwillt ... (hier ist also der Vorzug des feinen niederländischen Fadens besonders betont). Man fordert außerdem von den Fabrikanten in Alençon mit Recht eine reichere Abwechslung der Gründe. Man empfiehlt ihnen auch die Kunstfertigkeit, mit der durch glückliche Anwendung verschiedener Fäden und Grundmuster den Spitzen solche Abtönung, solche Rundung, und solcher das Auge des Beschauers entzückende Glanz verliehen wird. Man sendet viel Point d'Alençon nach Brüssel, um dort die Gründe herzustellen. Die Spitze erhält dadurch einen Luster und einen Wert, der ihr (an sich) fremd ist und sie den Brüsseler Spitzen nahe bringt. Die Kenner wissen gleichwohl die eine von der andern Art zu unterscheiden.' Von den KLÖPPELSPITZEN der Rokoko- und frühen Louis-XVI-Zeit heißt es in derselben Quelle: 'Die ersten Leinenklöppelspitzen sind infolge ihrer Feinheit, ihres Geschmackes, ihrer Verschiedenartigkeit, ihres Glanzes und der Schönheit der Zeichnung die von Brüssel. Nach diesen sind die gesuchtesten die von Mecheln (Malines), von Valenciennes, die falschen Valenciennes, die (genähten) Points

d'Alençon und d'Argentan'. Man sieht, wie sich das Verhältnis allmählich verschoben hat: die feinsten französischen Arten kommen erst nach den belgischen.

Bei den Brüsseler Klöppelspitzen wurden die EINZELNEN BLUMEN gesondert gearbeitet und durch dazwischen eingeklöppelte Gründe verbunden. Die Figuren und Blumen der Brüsseler Spitzen mußten daher für sich allein Halt haben und vor dem Zerfasern gesichert sein; man erreichte dies zumeist durch Übereinanderschlagen der Fäden am Rande der Ornamente, so daß die Ränder in flachem Relief erscheinen. 'Die MECHELNER KLÖPPELSPITZEN [MALINES] sind [wie Savary berichtet] nach den Brüsseler die schönsten und von etwas längerer Dauer. Sie unterscheiden sich dadurch, daß man sie in EINEM einzigen STÜCKE klöppelt. [Von den eigenen Contourfäden wird unten noch gesprochen werden.] Man bringt [bei den Mechelner] aber wie bei den Brüsseler Spitzen verschiedene Gründe an, je nach der Zeichnung, um die Blumen hervorzuheben und ihnen so Abtönung und Glanz zu geben... Man erzeugt sie viel in Antwerpen, Mecheln und Brüssel, übrigens auch in Brügge und Gent'. Man erkennt hieraus deutlich, daß der Name nicht mehr die Herkunft, sondern einen Typus bezeichnet. Ebenso ging es wohl mit den heute als BINCHE bekannten Spitzen; denn von den Spitzen, die in der Gegend von Binche hergestellt wurden, heißt es nur, daß sie ebenso gut wie die flandrischen und Brabanter wären. Heute bezeichnet man mit diesem Namen vielfach Spitzen mit unklarem dichten Muster und kleinen quadratischen Tupfen im Netzgrunde. Unter FLANDRISCHEN und BRABANTER SPITZEN versteht man heute dagegen alle möglichen Arten, so weit sie nicht in die sonst klareren Kategorien gehören. □

Es sei hier nur noch die Beschreibung der VALENCIENNESSPITZEN nach obiger Quelle angefügt, wenn Valenciennes auch bereits französisch war. 'Die Valenciennesspitzen sind gleichfalls in einem Stücke geklöppelt, aber aus ein und demselben Faden und mit einem gleichmäßigen Netze; dies setzt sie gegenüber den Mechelner an Geschmack und Schönheit natürlich etwas herab. Sie sind gleichwohl, wenn sie auch weniger schön sind, teurer, weil sie solider sind. Sie stehen überdies durch die Farbe zurück; sie sind etwas rötlich weiß und nie ganz rein weiß. Man macht in Gent dieselben Sorten, doch weniger dicht aber auch weniger teuer; man nennt sie darum falsche Valenciennes [fausses Valenciennes]; an Schönheit stehen sie aber fast gleich.' Die Bemerkung, daß man zur Valenciennes nur 'einen' Faden verwende, bezieht sich darauf, daß in der 'Mechelner' die Hauptformen gewöhnlich durch einen stärkeren seidigglänzenden Leinenfaden umfaßt sind, der aber, wenn er die Form umlaufen hat, abgeschnitten wird, wie auch sonst unter Umständen an gewissen Stellen Fäden zugefügt werden; darin besteht eben die bei Savary erwähnte geringere Solidität gegenüber den Valenciennes. Da bei diesen die Fäden des, möglichst dicht gehaltenen, Musters auch im Grunde untergebracht werden müssen, wird dieser immer etwas dichter und etwas schwerfällig. Erwähnt sei, daß die alten Valenciennesgründe sechseckig sind, die viereckigen Gründe kommen erst etwa seit 1820 vor. Die Blütezeit der Valenciennes fällt anscheinend übrigens erst in die Louis-XVI-Zeit, wo man dann auch auf den Reichtum der Gründe nicht mehr solchen Wert legte, sondern

mehr auf ruhige Wirkung [ein Übergangsbeispiel bietet die Tafel, Seite 168]. Mit der rötlichen Farbe, die als Mangel der Valenciennes angeführt wird, darf jene bräunliche Farbe nicht verwechselt werden, die man den Spitzen oft schon in alter Zeit absichtlich durch Baden in Kaffee oder Tee gab, offenbar um eine mit den Oberkleidern besser zusammengehende Tönung zu erreichen. □

Die sogenannten POTJESKANTEN [Seite 169], so genannt, weil sie gewöhnlich Blumenvasen als Hauptornament zeigen, gehören anscheinend zu den ältesten Spitzen mit reichen Grundmustern und scheinen hauptsächlich in HOLLAND getragen worden zu sein. Wenn sie für uns auch ganz den Charakter der Louis-XVI-Arbeiten zu haben scheinen, so kann man sie doch auch als Fortsetzung der nie ausgestorbenen Spätrenaissanceformen auffassen und daher zum Teile in frühere Zeit versetzen. Die Ausführung auch speziell für Holland bestimmter Spitzen erfolgte übrigens größtenteils in Belgien, besonders in Antwerpen. Ganz kurz sei hier auf die BLONDEN hingewiesen, da sie zwar früher schon getragen wurden, doch später immer größere Bedeutung erlangen. Der Name stammt daher, daß man sie ursprünglich meist aus gelblicher [Roh-]Seide verfertigte; der Name ging dann auch auf die schwarzen Arten über. Die Blonden wurden geklöppelt; genäht wurden Seidenspitzen überhaupt selten. Die meisten Blonden hatten einfachere [geometrische] Formen; die wie die kostbarsten Leinenspitzen gearbeiteten hießen Blondes travaillées. Es gab auch aus mehreren Farben gemischte, die zur Garnierung von Damenkleidern, Hauben u. a. dienten; in solchen Arten war der Verbrauch in der späten Rokokozeit sehr bedeutend. □

Auch in HOLLAND war die Zeit vom späteren siebzehnten Jahrhundert an der Entwicklung des Kunstgewerbes nicht mehr günstig; man erkennt ja auch in der großen Kunst dieser Zeit eine allgemeine ERSCHLAFFUNG. Kaum ist je eine Kunst nach so hoher Blüte so rasch niedergegangen wie die Hollands. Auf die tieferen Gründe, die wohl mit den dauernden Kriegen gegen Frankreichs Übermacht, mit der ungeheueren Anspannung der Steuerkraft des an sich so reichen und tätigen Volkes, vielleicht aber am meisten mit der GELDSACKGESINNUNG der reich gewordenen herrschenden Schichten zusammenhängen, kann hier nicht eingegangen werden. Auf den praktischen, etwas nüchternen und zugleich konservativen Sinn der Holländer, wie auf den durch den Handel geschaffenen Zusammenhang mit den fernen Ländern wurde aber schon hingewiesen. □

Es ist begreiflich, daß die wuchtigen Barockmöbel italienischer Richtung in Holland kaum Nachahmung fanden. Mehr Einfluß konnten die einfacheren schwungvollen Formen der späteren Louis-XIV-Zeit gewinnen; so vermochte auch der jüngere Marot in Holland Verständnis zu finden. So viel wir sehen, sind die holländischen MÖBEL der französischen Richtung sehr maßvoll und großenteils in NATURHOLZ, besonders überseeischem, ausgeführt. In vielen Fällen mag die Vereinfachung der barocken Formen aber auch unabhängig von Frankreich und früher als dort erfolgt sein: die Ursachen sind zum Teil in dem echt holländischen Streben nach Einfachheit, zum Teil in den ostasiatischen Vorbildern, besonders Lackarbeiten, zu suchen. Die geschweiften Beine, die zugleich allerdings auch der Barocke entsprechen und in ihr auch vorgebildet sind, insbesondere aber die



Abb. 110. Holländisches Lackkabinett, Ende des 17. Jahrh.

breiten geschwungenen Mittelteile der Sesselrücklehnen, die sich gleichfalls mit barockem Geiste und barocken Vorbildern vereinigen lassen, finden sich schon an älteren ostasiatischen Arbeiten und waren den Holländern an diesen sicher aufgefallen. — Die einfacheren Formen mit ihren sonst nur spärlich angebrachten Schnitzereien [Abb. 110] und ungeschmückten Flächen boten auch der INTARSIA wieder reicheren Spielraum; auch wird gerne noch Elfenbein und Perlmutter in den Intarsien verwendet. Man vergleiche hier auch den in den Hauptlinien sehr vereinfachten Rokokoschrank auf der Tafel. Volkstümliche Möbel kommen, wie auch in Deutschland und anderswo, gestrichen und BUNT BEMALT vor; es ist in gewissem Sinne ein billigerer und kräftigerer Ersatz der Intarsia. Hervorragende Wichtigkeit erlangen auch die LACKMÖBEL Hollands; besondere Verdienste um die Erforschung der Lacksubstanz hat sich der große Gelehrte Huygens erworben. □

Das ROKOKO, das ja in gewissem Sinne der Stil der beginnenden AUFKLÄRUNG ist, kann in Holland naturgemäß auf größeres Verständnis rechnen als die Barocke. Es gibt auch ganze holländische Rokokoräume, in Weiß und Gold und mit farbigen Bildern, allerdings auch von etwas kühlerer Auffassung. Nicht selten sind etwa reicher geschnitzte Schlitten. Besonders häufig sind aber wieder Arbeiten in exotischem Naturholz, das infolge seiner Dichtigkeit auch besonders schlanke Formen gestattet. Ganz besondere Bedeutung hat das holländische Möbel noch dadurch, daß es ganz zweifellos auf die Entstehung des englischen Möbels den allergrößten Einfluß ausgeübt hat, und zwar sowohl dadurch, daß fertige holländische Stücke [Bureaux, Cabinette, 'Großvaterstühle' u. a.] nach England kamen, als dadurch, daß holländische Handwerker nach England wanderten; insbesondere war dies der Fall, als der Oranier Wilhelm englischer König geworden war, und dann in der Zeit der Königin Anna. — Eigenartig entwickelte sich das holländische GLAS, das, nebenbei bemerkt, wegen seiner Reinheit berühmt war. Übrigens sind es hauptsächlich Dilettanten, die das früher schon übliche Ritzen mit dem Dia-



HOLLÄNDISCHER ROKOKOKASTEN
WIEN, ÖSTERREICHISCHES MUSEUM





manten seit Beginn der dreißiger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts durch Punktieren mit dem Diamanten ersetzen und so in Nachahmung verschiedenartiger Kupferstiche, aber auch anderer Vorbilder, sehr zarte Wirkungen erzielen; es sind fast ausschließlich hohe Stengelgläser [Abb. 111], die in dieser Art geschmückt werden. Am Ende des Jahrhunderts wären die sogenannten WOLFFGLÄSER als Vertreter dieser Richtung zu erwähnen. Die geschnittenen holländischen Gläser können sich dagegen mit den deutschen und österreichischen nicht messen. — Die holländische TEXTILINDUSTRIE hat auch in dieser Periode künstlerisch keine besondere Wichtigkeit, wenn auch die REFUGIES, die nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes in Holland Zuflucht gefunden hatten, gerade auf diesem Gebiete fruchtbringend wirkten; am meisten Bedeutung hat noch die Erzeugung bedruckter Stoffe in Art der orientalischen [persischen, indischen usw.]; doch wurde Holland hierin von England übertroffen. □



Abb. 111 Mit dem Diamanten punktiertes Stengelglas. Holland, Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Reichenberg, Nordböhm. Gewerbe-Museum

3. ENGLAND □

In vieler Beziehung ähnlich wie in Holland lagen die Verhältnisse in England, nur war dieses Land in außerordentlichem Aufschwung begriffen, während Holland mindestens nicht vorwärts kam. Doch erkennen wir einen ähnlich KONSERVATIVEN und NÜCHTERNEN SINN und ebenso auch die maßgebenden Beziehungen zu den überseeischen Ländern. Die Beobachtung, daß sich INSELVÖLKER trotz aller Verbindung mit dem gegenüberliegenden Festlande oft im Gegensatz zu ihm entwickeln, ist ja schon wiederholt ausgesprochen worden. Man hat dies in neuerer Zeit besonders bei Japan im Gegensatz zu China beobachtet; es gilt aber auch bei England im Gegensatz zum europäischen Festlande und war auch schon im achtzehnten Jahrhundert tiefer dringenden Beobachtern nicht entgangen. So heißt es z. B. in dem Nachtragbande zu Savary, wo von der Stellung Frankreichs im allgemeinen die Rede ist: 'Von dieser Zeit an dienen der Geschmack und die Mode Frankreichs den anderen Völkern als Richtschnur; man ahmt absichtlich ein Volk nach, dessen Sprache man schätzt, dessen Meisterwerke man bewundert. Selbst die Engländer, obgleich sie am weitesten davon entfernt sind, französische Gebräuche anzunehmen, schmücken sich mit Gewändern und Stoffen aus Frankreich, sogar an den Festtagen ihrer Nation.' Es ist damit einbekannt, daß sich die Engländer eben doch nur in gewisser Beziehung dem französischen Einflusse unterwarfen. Auch erkannte man, daß der englische Geschmack sich in mancher Beziehung deutlich von dem französischen unterschied; nirgends konnte das eben so klar zum Ausdruck kommen als gerade in den Moden. So heißt es bei Savary weiter: 'A Londres les femmes préfèrent la richesse au goût, et la force à l'agré-

ment. On y conserve dans l'etoffe le plat, le massif et le bizarre du Chinois. Quelquefois les fabricans veulent imiter les étoffes de Lyon; mais on les défigure en le copiant.' Dieses Urteil ist ja gewiß befangen, vom Standpunkt des Franzosen der beginnenden Louis-XVI-Zeit aus gefällt, aber gerade deshalb bezeichnend für den Gegensatz der Geschmacksentwicklung. Doch erkennt der festländische Schreiber, nachdem er alle Vorzüge Frankreichs aufgezählt hat, daß England in manchem auch überlegen sei. So sind in England viele Waren billiger; trotzdem England nur halb so groß als Frankreich ist und nur halb so viel Einwohner hat, besitzt es doch mehr Arbeiter, hat eine größere Marine, weniger Verwaltungsapparat und bessere Kolonialwirtschaft. All dies brachte nun die eigentümliche Entwicklung und Blüte des englischen Volkslebens sowie der englischen häuslichen Kunst hervor, denen damit von vornherein die Richtung ins PRAKTISCHE eigen war. □

Die klassizistische Richtung der Renaissance, wie sie besonders JNIGO JONES, der Hofbaumeister Karls I., vertrat, bedeutete gegenüber der mehr nationalen Kunst in der Zeit Elisabeths einen Sieg italienischen Geistes. Die Ausführung der Arbeiten ruhte auch zum großen Teile in den Händen von Ausländern, vielfach Italienern; aber schon zur Zeit Jacobs I. ist auch manches französisch, so etwa das in Knole erhaltene Paradebett. — Karl I., der die französische Prinzessin Henriette Marie zur Gemahlin hatte, suchte nicht nur ein absolutes Regiment nach französischem Muster, sondern auch ein glanzvolles und künstlerisch verklärtes Hofleben in England einzuführen. Er trat mit Rubens in Verbindung, berief van Dyck und gründete, wohl nach dem Muster der Medici, die Gobelin-Manufakture Mortlake bei London, über die noch zu sprechen sein wird. Sein Mobiliar und sein Silbergerät bezog er, wie Muthesius in seinem Werke über das englische Haus annimmt, wohl aus Frankreich, vielleicht auch aus Italien. — Die Revolution verhalf dagegen wieder dem PURITANISCHEN GEISTE und damit der strengen altenglischen Richtung zum Siege; diese blieb dann in der eigentlich bürgerlichen Kunst noch lange an der Herrschaft und wurde nur allmählich durch die noch zu besprechenden holländischen und französischen Einflüsse umgewandelt; ganz verloren gegangen ist sie überhaupt nicht. Der Hof selbst stand nach der Restauration [1660] ganz unter FRANZÖSISCHEM EINFLUSSE, was um so weniger zu verwundern ist, als Karl II. während seiner Verbannung ja am Hofe Ludwigs XIV. gelebt hatte und von Ludwig Subsidien erhielt. Man darf annehmen, daß die prächtigen Möbel und Metallgeräte, die sich heute noch aus jener Zeit in England erhalten haben, entweder geradezu aus Frankreich gekommen oder wenigstens nach französischem Vorbilde, vielleicht auch von französischen Arbeitern, in England ausgeführt worden sind. □

CHRISTOPHER WREN, von 1668 an Oberaufseher aller königlichen Bauten, war zu Studienzwecken nach Paris gegangen, besonders um die unter Ludwig XIV. neu errichteten Werke zu studieren; seine Hauptschöpfung, die Paulskirche in London, zeigt auch unverkennbare Spuren der französischen klassizistischen Barocke. Für die Innenräume der Paläste führt er die ungeheure Höhe der französischen ein, doch verhilft er wieder den altheimischen Holzvertäfelungen mehr zur Geltung als es etwa in der Zeit des palladianischen Klassizismus der Fall ge-

wesen war. Allerdings bringt er auch in diese Vertäfelungen die ungeheuren Maße, etwa Füllungen bis zu zwei Meter Breite, so ist seinen Räumen eine gewisse vornehme Leere eigen. Manchmal bestehen auch nur die Sockel und Simse aus Holz, und die geputzten Wände sind hauptsächlich auf die Wirkung der zahlreich aufgehängten Bilder angewiesen. Vielfach für Wren tätig war GRINLING GIBBONS (gestorben 1721), der zu den ersten selbständigeren Künstlern Englands in der Holz- und Steinornamentik gerechnet wird; übrigens ist er in Holland geboren und ausgebildet. Es wird ihm eine Anzahl ausgezeichneter Holzschnitzereien mit naturalistischen Fruchtgehängen und verschiedenartigen Emblemen für Spiegelrahmen, Friese und anderes zugeschrieben; doch wird wohl mit Recht angenommen, daß in der sonst übergroßen Zahl ihm zugemuteter Arbeiten jedenfalls auch solche von Hilfskräften und von Nachahmern, die seinen Stil noch längere Zeit fortführten, miteinbegriffen sind. □

Die leere Großräumigkeit, die schon bei Wren erwähnt wurde, steigt noch bei VANBROUGH, vielleicht dem barockesten Meister Englands, und bei HAWKSMOOR. Zugleich wird auch die Holzverkleidung gegenüber dem Stein und Putz in den Sälen wieder mehr zurückgedrängt; ganz verschwindet sie allerdings nie, besonders in den Bibliotheksräumen ist sie immer in Übung geblieben. Die Bibliothek des 1722 bis 1735 für Robert Walpole erbauten Landsitzes Houghton in Norfolk war wohl der erste mit Mahagoni getäfelte Raum; vorher wurde zu solchem Zwecke nur Eichenholz verwendet. Für Möbel sind die exotischen Hölzer aber schon früher in Brauch gewesen. Verschiedene Räume des genannten Landsitzes hatten auch Gobelin- oder Stoffverkleidungen, einer Marmorverkleidung; in solchen Räumen war offenbar französischer Einfluß mächtig. Aus Frankreich kamen besonders auch barocke Spiegelrahmen, die man früher mit den Spiegeln zusammen aus Italien bezogen hatte. Später gelangten auch französische Rokokorahmen nach England und wurden hier nachgeahmt. □

Gegenüber dem französischen wurde der HOLLÄNDISCHE EINFLUSS begreiflicherweise dadurch besonders gefördert, daß England in Wilhelm III. einen Holländer zum Herrscher erhielt. □

In den sogenannten QUEEN-ANNE-Möbeln, die nach der 1714 gestorbenen Königin Anna genannt sind aber in der ganzen ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts geschaffen werden, mischen sich französische und holländische Einflüsse. Aus Holland kamen vor allem die geschweiften breiten Mittelbretter der Rückenlehnen, oft mit eingelegter Arbeit, und gewisse gedrehte Formen. In dieser Zeit bilden sich die POLSTERMÖBEL, besonders auch die Armstühle mit Seitenlehnen für den Kopf, aus. Die Schränke mit Schubladen, die Kommoden, die Standuhren entwickeln sich den entsprechenden festländischen Möbeln parallel, aber doch meist in einfacheren Formen, am meisten den holländischen Arbeiten entsprechend. Mit diesen hängen auch die GLASSCHRÄNKE zusammen, die zum Aufstellen von Porzellanen und anderem Verwendung finden. — Wie nahe einander bisweilen aber auch französische und englische Formen stehen, kann man etwa bei dem noch zu besprechenden Deutschen Schübler sehen, der Lehnsessel kaum unterscheidbarer Form einmal als 'englischer Fasson' und einmal als 'französischen

neuen Lehn-Sessel' bezeichnet. Immerhin erkennen wir hieraus, daß englische Arbeiten schon in den zwanziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts auch auf dem Festlande als Vorbilder anerkannt wurden. □

In manchen PRAKTISCHEN DINGEN war England jedenfalls schon früh voran; so wurde schon oben auf die Erwähnung englischer Mechanismen bei Möbeln in französischen Inventaren des achtzehnten Jahrhunderts hingewiesen; auch wurden schon im 17. Jahrhundert Sopha mit verstellbaren Lehnen in England ausgeführt. 'Englische Fensterladen' werden schon im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts in Wien erwähnt. — Selbständige Bedeutung erlangt das englische Möbel im zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. Es ist dies ja überhaupt die Zeit des Erwachens der englisehen Kunst. Es braucht nur an einen Mann wie Hogarth, dem dann die großen Maler in verhältnismäßig kurzer Zeit folgen, erinnert zu werden oder an die Entstehung des ENGLISCHEN GARTENS, der in gewissem Sinne eine parallele Erscheinung zum französischen Rokoko bildet. Der englische Garten ist eine Etappe auf der Suche nach der Natur; auch im Garten soll an Stelle der Symmetrie freies Gleichgewicht und verschiedenartige Stimmung treten. Führer auf diesem Wege waren die Ostasiaten, wie sie auch im französischen Rokoko von besonderem Einflusse gewesen waren. Besonders CHAMBERS wies auf die ostasiatische Gartenkunst hin. Obgleich uns die chinesischen Gärten selbst heute oft kleinlich und kindisch erscheinen, so konnten Beschreibungen solcher Anlagen doch die Phantasie, die eine bestimmte Richtung schon genommen hatte, mächtig anregen. Einer der Hauptvertreter des neuen Gartengeschmackes WILLIAM KENT (1689–1748) war auch einer der ersten, die Möbelentwürfe veröffentlichten; früher (1739) erschien allerdings schon das Werk des William Jones The Gentlemen's or Builders Companion. In dem Werke Some Designs by Mr. Inigo Jones and Mr. William Kent (1744) sind auch Möbel gotischen Stiles enthalten; es wird uns dies um so weniger wundern, als die Gotik in England ja nie ganz ausgestorben ist und auch in den neuen englischen Gärten und der sich bereits meldenden Romantik (Horace Walpole) als heimatliches Stimmungselement besondere Bedeutung erlangte; auch sehen wir, daß sich selbst das festländische Rokoko der Gotik wieder verständnisvoller gegenüberstellte. □

Es erscheint nun um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine ganze Reihe von Werken, die MÖBELENTWÜRFE geben. Ein Teil, wie etwa die Bücher des MATTHIAS LOCK und H. COPELAND schließen sich dem festländischen Rokoko an und können zum Teil nur als allgemeine, in ihrer Übertreibung kaum unmittelbar ausführbare, Anregungen aufgefaßt werden; hierher wären etwa auch die Entwürfe THOMAS JOHNSONS zu rechnen, die übertrieben dünne Rokokoformen und Chinoiserien zeigen. — Von Franzosen haben besonders die Slodtz auf England gewirkt. Andere englische Werke wieder, wie die Veröffentlichung von EDWARDS und DARLEY, bieten Abbildungen chinesischer Arbeiten oder dem Chinesischen nachempfundene Entwürfe. — Diese ostasiatischen Anregungen vereinigt mit Rokokoeinflüssen, einigen gotischen Anregungen und vor allem mit den Überlieferungen des sogenannten Queen-Anne-Stiles zusammen wirken nun in Chippendale, den wir als den eigentlichen Gründer eines national-englischen Kunst-

gewerbes, wenigstens des Mobiliars, anzusehen haben. Über das Leben des THOMAS CHIPPENDALE, des Sohnes eines Spiegelrahmenschnitzers, wissen wir sehr wenig. Seine frühesten Arbeiten werden in die Zeit von 1725 bis 1730, ja selbst schon um 1720, versetzt und scheinen noch ganz in holländischer Art ausgeführt zu sein. Doch sind die Stücke aus Mahagoni gearbeitet, während in Holland Nußholz das gewöhnliche war. Um die Mitte des Jahrhunderts hatte Chippendale ein Geschäft in einem der vornehmsten Viertel Londons. Um dieselbe Zeit scheint auch Chambers, der damals aus Ostasien zurückkehrte, auf ihn Einfluß genommen zu haben, und man rechnet wohl von da an eine neue, die zweite, Periode Chippendales. Später verrät Chippendale stärkere Einflüsse des entwickelten französischen Rokoko, was sich besonders in der dritten Auflage seines berühmten Werkes The Gentlemans and Cabinetmaker's Director zeigt; die erste Auflage erschien 1754, die dritte 1762. Doch hat man mit Recht auf den Unterschied zwischen den oft bizarren Entwürfen dieses Werkes und den ruhigen und maßvoll ausgeführten Arbeiten Chippendales aufmerksam gemacht. Verschiedene Arten von Stühlen, die heute wegen des Vorkommens ähnlicher Formen auf Bildern Hogarths als Hogarth-Stuhle (vgl. Abb. 112) bezeichnet werden, und andere Arbeiten weisen, wie gesagt, schon in die Richtung Chippendales; doch blieb diesem die tatsächliche Ausbildung der wirklich zweckmäßigen und zugleich alle erwähnten Richtungen ausgleichenden Arbeiten vorbehalten. Wesentlich unterstützt wurde sein Bemühen durch die Verwendung des MAHAGONIHOLZES, das ihm schlanke und geschwungene Konstruktionen erlaubte und zugleich auf maßvolle Schnitzerei hinleitete; auch bot es die Möglichkeit glänzend polierter Flächen. So entwickelt sich das Mahagoniholz zu dem bis heute tonangebenden Materiale des englischen Möbels. □



□ Abb. 112: Hogarthstuhl nach dem Connoisseur (I. S. 19) □

Am wichtigsten wurden Chippendales SITZMÖBEL, von denen die Abb. 113 u. 114 Beispiele bieten. Die Rückenlehnen mit ihren stets neuen Formen bilden eine Hauptstärke des Meisters und verraten neben einigen Stuhlbeinformen am meisten chinesischen Einfluß. Aber auch etliche Tische zeigen sehr starke Anklänge an

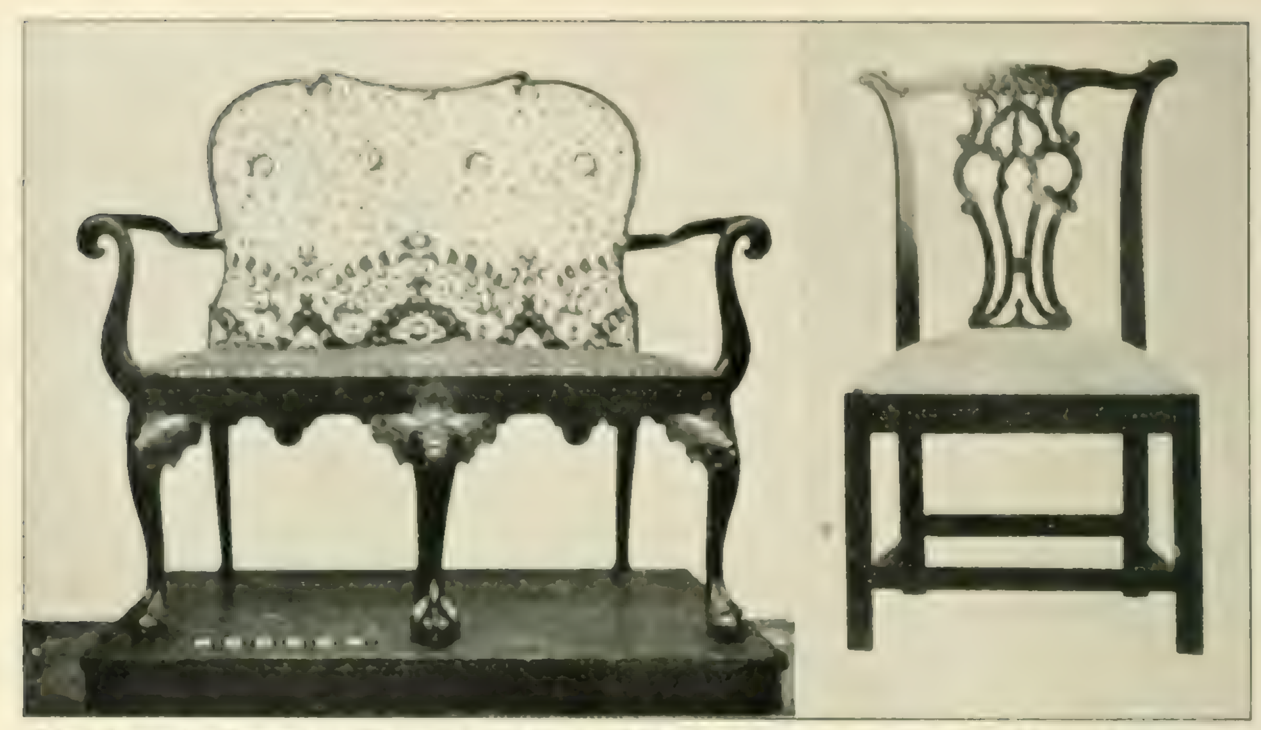


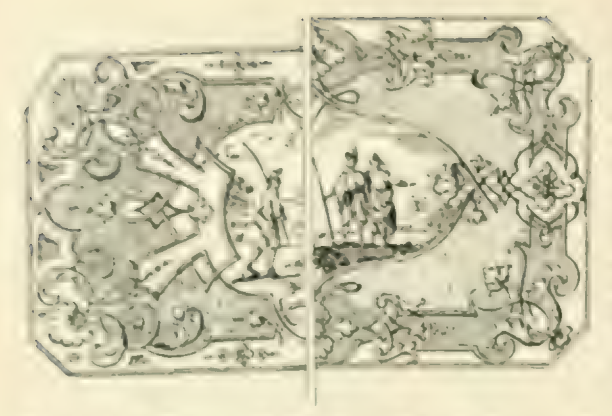
Abb. 113 u. 114 Doppelsitz [Settee] in Nußholz, frühe Zeit Chippendales, und Stuhl aus der späteren Zeit Chippendales

Chinesisches. Manche mehr dem verfeinerten Luxus dienende Möbel, die sich in Chippendales Werke abgebildet finden und mehr französische Einflüsse verraten, scheinen seltener zur Ausführung gekommen zu sein. Die zarten Blumentische haben sich wohl aus den älteren Flambeaux-Trägern entwickelt, sind in [niederländischen] Vorstufen aber z. B. schon auf der Tafel mit der Puppenstube aus Utrecht zu bemerken. Gotische Anklänge gewahrt man hauptsächlich an einigen Stuhllehnen und Bücherschränken. Chippendales Möbel sind in ihrer Art jedenfalls ganz ausgezeichnet und haben wegen ihrer einfachen Zweckmäßigkeit, die doch fast nie ganz phantasielos erscheint, auch heute wieder viel Anerkennung und Nachahmung gefunden. — Zeitgenossen Chippendales sind INCE und MAYHEW, die in Broad Street, Golden Square, ein gemeinsames Unternehmen führten und gleichfalls ein Werk mit Entwürfen herausgaben „The Cabinet maker's real friend and companion"; die Entwürfe ähneln denen Chippendales, zeigen aber mehr rokokomäßige Schnitzerei. Mehr Neigung zum eigentlichen Rokoko verraten auch THOMAS JOHNSON'S „Twelve Girandoles", ein Werk, das 1755 erschien und vielleicht nicht ohne Einfluß auf die zweite entschieden schon mehr rokokomäßige Auflage von Chippendales angeführtem Werke war [erschienen 1759]. Andere gleichzeitige Meister hier aufzuzählen, würde wohl zu weit führen. Übrigens mußten Chippendale und seine Zeitgenossen ihre Arbeiten noch in den schweren und ungefälligen Räumen, wie sie oben geschildert wurden, unterbringen; erst der neue englische Klassizismus, der dem Louis-XVI-Stile parallel lief und vielfach auch von ihm beeinflußt wurde, vermochte in der Gesamtanordnung, besonders durch das Wirken der Brüder ADAM, Wandel zu schaffen. □

In der mehr bürgerlichen GOLD- und SILBERSCHMIEDEKUNST Englands erhalten sich gotische Nachwirkungen noch bis Ende des siebzehnten Jahrhunderts;

in der mehr höfischen Richtung überwiegt in dieser Zeit aber schon ganz der französische Einfluß; gewiß ist ein großer, wenn nicht der größte, Teil der hervorragenderen Arbeiten aus Frankreich eingeführt worden. Dadurch aber, daß England seit Jahrhunderten nie von Feinden betreten wurde und seit der Wiederherstellung des Königtumes keine inneren Kriege oder sonst erschütternde Krisen durchzumachen hatte, ist in England mehr altes Gold und Silber erhalten als in Frankreich; besonders weist der Kronbesitz noch alte Silbertische, Rahmen, Feuerböcke und anderes mit Monogrammen oder Wappen etwa Karls II. oder Wilhelms III. auf. Auch in der englischen Aristokratie sind noch alte Stücke, z. B. aus dem Besitze des Herzogs von Marlborough, oder jene reichen Damentoilettentische mit Zubehör (vgl. Seite 152) erhalten, die den Stolz der französischen Rokokokunst, Thomas Germains u. a., bildeten, in Frankreich aber fast alle zugrunde gegangen sind. Ebenso hat sich im Besitze der Gilden und Städte viel Altes erhalten. Auch hierin gleicht England Japan; denn auch dieses hat aus ähnlichen Gründen unvergleichlich mehr alten Kunstbesitz erhalten, als etwa das von den Völkerstürmen des asiatischen Festlandes immer wieder aufgewühlte China. Natürlich wurde aber auch viel altes Silbergerät eingeschmolzen, schon um es, wenn es abgebraucht war, zu erneuern. Die englischen unter französischem Einflusse gearbeiteten Gold- und Silberschmiedearbeiten sind, vom französischen Standpunkte gesehen, allerdings etwas schwer; immerhin kann man ihnen eine gewisse gesunde Kraft nicht absprechen. Reichere Dosen im Laub- und Bandelwerkstile zeigt die Abbildung 115. Im allgemeinen machen sich auch in den Edelmetallarbeiten alle Entwicklungsstadien vom Queen-Anne-Stile bis zu dem der Adam und darüber hinaus geltend. An den englischen Rokokoarbeiten wird hervorgehoben, daß das Muschel-, Ranken- und Blumenwerk ihre Grundform nie beeinflusse; es ist dies aber wohl nur ein bedingter Vorzug, da der ganze Gegenstand eben weniger von einheitlichem Geiste durchdrungen erscheint. — Viele der tüchtigsten Meister waren wohl Franzosen oder Nachkommen von Franzosen, die besonders nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes eingewandert waren; William Chaffers gibt in seiner Gilda Aurifabrorum eine ganze Reihe französischer Goldschmiede von 1685—1742 an. Zu den berühmtesten Meistern gehörte PAUL LAMÈRE (oder LEMAIRE), der etwa 1730—1750 in London arbeitete. — Auffällig ist der große Bedarf der Innungen und städtischen Gemeinden an Silbergerät; kennzeichnend sind die deckellosen Krüge und andere Trinkgefäße mit zwei Griffen, die sehr häufig als Ehrengeschenke verwendet wurden. Die Teegefäße haben meist ostasiatische Formen. Besondere Bedeutung erlangen im englischen Rokoko die getriebenen goldenen Uhrgehäuse. In älteren französischen Quellen werden auch ENGLISCHE KETTEN (chaines d'Angleterre) angeführt, die wegen ihrer Feinheit berühmt waren und für Uhren, Goldetuis, Bijoux u. a. verwendet wurden; die Franzosen konnten sie erst seit Ende des siebzehnten Jahrhunderts nachahmen. □

Sehr stark macht sich der französische Einfluß bei den Arbeiten in SCHMIEDEEISEN geltend. Im Mittelalter hatte England auf diesem Gebiete sehr bedeutende Leistungen aufzuweisen; doch wurden im sechzehnten und siebzehnten Jahr-



□ Abb. 115: George Smith, Entwürfe für Dosen □

hundert wohl nur einfachere Nutzformen ausgeführt. Erst Ende des siebzehnten Jahrhunderts nahm die Kunst durch den Franzosen JEAN TIJOU, der vermutlich mit Christopher Wren aus Frankreich gekommen und hauptsächlich für dessen Bauten sowie für die Tolmans und Vanbroughs tätig war, wieder einen höheren Aufschwung. Die Ausführung der Entwürfe Tijous rührt übrigens wenigstens zum Teile sicher von englischen Schlossern her; ein Verlagswerk von ihm ist 1693 erschienen. Seine mit Recht als ziemlich schwülstig und weitschweifig bezeichneten Formen haben sich bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erhalten und in England so festgesetzt, daß das Rokoko auf die englische Schmiedekunst kaum Einfluß gewann. □

Von Metallarbeiten wären noch etwa die ZINNGEGENSTÄNDE hervorzuheben. Das englische Zinn [in Frankreich auch als étain d'Angleterre bekannt] war mit Wismut und auch etwas Kupfer u. a. gemischt. Die Formen der Spätrenaissance erhalten sich sehr lange; doch finden sich auch Barockformen, etwa reicher geschwungene Henkel an sonst einfachen Trinkgefäßen, später auch einfachere Rokokoformen, zum Beispiele spiralig geschwungene Leuchter. An den MESSINGARBEITEN kann man früh. schon bei Stücken aus dem siebzehnten Jahrhundert, bisweilen starke ostasiatische Einflüsse bemerken; so finden sich etwa an einer Schnalle eine chinesische Landschaft und Bäume mit großen Blüten, wie man sie von Porzellanen her gewohnt ist. □

Der Hauptsitz der englischen KERAMIK war Staffordshire am Trent. In früherer Zeit wurde wohl nur einfachere Gebrauchsware hergestellt; die Brüder EHLERS, die Ende der achtziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts aus Holland kamen und denen schon vor Böttger eine Nachahmung des chinesischen roten Steinzeuges gelang, trugen wohl auch zur künstlerischen Hebung der Erzeugnisse bei. Das englische Steingut wurde allmählich feiner und weißer; die Mischung war fest, benötigte zum Schutz aber doch einer eigenen Glasur; die Bemalung konnte unter oder über ihr erfolgen. Besondere Bedeutung erlangte das Achatgut [agate ware], das aus verschieden gefärbtem Ton zusammengeknetet war und so eine die ganze Masse durchdringende Marmorierung erzeugte. Dann gab es das sogenannte Schildpattgut [tortoise shell ware] mit gefleckter Glasur, das weiße Steingut [white ware] und das rahmfarbene [cream coloured ware]. Diese beiden letzteren Arten haben meist gepreßte oder in Formen gegossene Reliefverzierung und führen als Masse durch verschiedene Zusätze zum eigentlichen englischen STEINGUT über; dieses wird dann, von 1720 an, ein wichtigerer Fabriks- und Handelsartikel, so daß auch Frankreich schon 1740 durch Einfuhrverbote dagegen zu schützen sucht. Wenn Bemalungen [biblische oder geschichtliche Personen, Landschaften] vorkommen, so sind sie außerordentlich primitiv. Schon 1752 beginnt das Sadlersche Umdruckverfahren und damit die Massenerzeugung. □

Die englische PORZELLANINDUSTRIE (Weichporzellan) kann hier nur mit wenigen Worten berührt werden, da ihre Bedeutung erst in spätere Zeit fällt. Stratford le Bow erzeugt (seit 1744) eine milchweiße Masse mit Chinoiserien, Jagd-, Gartenszenen u. dgl., auch mit aufgelegtem Ornament. Die Industrie von Chelsea, deren Blüte in die Jahre 1750—1765 fällt, hat eine mehr glasartige, sehr gebrechliche Masse, durch Meißener Arbeiter, die Georg II. beruft, durch Meißener Modelle, selbst Meißener Rohstoff, kommt die Erzeugung ganz unter Meißener Einfluß; ausgezeichnet ist die Malerei und die kleinfigürliche Plastik mit reichen pflanzlichen Zutaten. Seit 1750 treten dann die Manufaktur von Derby, die später auch die von Stratford le Bow und Chelsea erwirbt, ferner die von Worcester und Caughtley hinzu; doch wird über diese Werkstätten besser bei Besprechung der nächsten Periode zu berichten sein. □

Im GLASE hat England mehr technische Bedeutung, besonders durch die Erfindung des Kristall- oder Flintglases (1623), das Ende des siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts wesentlich vervollkommnet wurde. Die große Bedeutung des Kristallglases, das allmählich auch dem böhmischen sehr gefährlich wurde, fällt aber erst in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. □

Von Wichtigkeit war die englische TEXTILKUNST. Von der Errichtung einer Gobelinmanufaktur durch Karl I. war schon oben die Rede. Doch ist die Gobelinerzeugung in England viel älter; im französischen Kronschatzinventare unter Ludwig XIV. ist wiederholt von alten englischen Gobelins mit gotischen Figuren (haulte lisse vieille fabrique d'Angleterre, figures gotiques) oder nach Dürer und Lucas von Leyden die Rede, übrigens auch von Basse-lisse-Arbeiten (etwa nach Raphael). Bei Savary heißt es sogar: 'Peut-être les Anglois et les Flamans . . . y ont les premiers excellé. . . particulièrement les Anglois, qui ont donné en Europe la perfection à ces riches ouvrages . . .' — Karl I. hat bekanntlich auch die raffaelischen Kartons für die Wandbehänge der sixtinischen Kapelle erworben; doch wurde die vom König gegründete Manufaktur unter Cromwell aufgehoben. Die kunstvollere SEIDENINDUSTRIE hob sich hauptsächlich durch Refugiés; die von ihnen in Spitalsfield in London gegründete Manufaktur lieferte die prachtvollen Möbelüberzüge für Hamptoncourt. Doch lag die Stärke der englischen Industrie mehr in den Massenerzeugnissen. Besondere Bedeutung erlangten so die bedruckten Baumwollstoffe, die meist unter indischem und ostasiatischem Einflusse standen. — Um 1700 treten an Stelle von Gobelins und Stoffbezügen an den Wänden vielfach papierne TAPETEN. Die papiers veloutés oder papiers soufflés (gemusterte Papiere mit aufgeklebtem Wollstaube), die um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich in größerer Masse erzeugt werden, wurden bis dahin wohl größtenteils aus England eingeführt, wenn sie auch kaum dort erfunden worden sind, wie es in einigen Quellen heißt. Jedenfalls waren um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in England Papiertapeten aber schon ganz allgemein im Gebrauche. Nebenbei bemerkt blieben unten an den Wänden jedoch immer Holzvertäfelungen üblich, und Bibliotheksräume wurden womöglich immer ganz mit Holz verschalt. Durch die Einwirkung Chambers' dringen die Chinoiserien dann auch besonders in die Tapeten ein. □

Von Bedeutung war die englische STICKEREI, die schon im Mittelalter eine hohe Stufe eingenommen hatte und noch im siebzehnten Jahrhundert eine Lieblingsbeschäftigung der vornehmen Damen bildete. Unter anderem wurden die Samtbezüge der Möbel mit erhabener Stickerei geziert. Bis in das achtzehnte Jahrhundert waren auch gestickte Einbandbezüge für Bücher beliebt, in früherer Zeit in Flachstich, im späteren sechzehnten und im siebzehnten Jahrhundert aber in Reliefstickerei. Aus diesem Jahrhundert sind auch ganze Bilder, in Hochrelief gestickt, erhalten, aus dem achtzehnten zarte gestickte Miniaturen. Groß ist die Zahl der älteren englischen Mustertücher, was wohl auch mit der Ausübung des Stickens in vornehmeren Kreisen zusammenhängt. Englische SPITZEN wurden schon bei der Besprechung der Bemühungen Colberts um die Hebung der französischen Spitzenindustrie erwähnt. Jedenfalls lag auch in England, wie in den Niederlanden ursprünglich das Hauptgewicht in den Klöppelarbeiten. Es müssen englische Spitzen eine gewisse Bedeutung gehabt haben und manche Typen als solche deutlich erkennbar gewesen sein. Später wurden sie aber offenbar von den belgischen übertroffen. Im Dictionnaire du Citoyen von 1761 heißt es, die späteren Rokokospitzen betreffend: 'Die Engländer haben begonnen, die Brüsseler Spitzen nachzuahmen, wenn auch sehr unvollkommen. Sie nennen sie POINT D'ANGLETERRE. Diese Spitzen sind geklöppelt und in bezug auf die Zeichnung in Art der Brüsseler; aber die Umrandung der Blumen hat keine Haltbarkeit. Die Blumen lösen sich auch leicht aus den Gründen, die gleichfalls nicht dauerhafter sind. Die englischen Fabrikanten haben, um die ersten Versuche auf diesem Gebiete beliebter zu machen, sehr viel |echte| Brüsseler Spitzen gekauft und sie in ganz Europa unter dem Namen 'Point d'Angleterre' verkauft. Viele Personen glauben noch heute, Spitzen englischer Erzeugung zu tragen, während es nichts anderes als Brüsseler Spitzen sind.' Um die Mitte des Jahrhunderts finden sich bei Savary englische Seidenspitzen erwähnt, bei denen ebenso die Zeichnung als die Ausführung gerühmt wird. Von den englischen BUCHEINBÄNDEN möge nur hervorgehoben werden, daß sie eine eigentümliche Abwandlung der Spitzenmuster zeigen, eine Dekorationsart, die man heute nach den im British Museum befindlichen Werken der Bibliothek des Robert Harley, Earl of Oxford, als HARLEIAN STYLE bezeichnet. Es findet sich meist ein kleines Mittelfeld mit breiten Rändern aus Blumen und Ranken in teilweise naturalistischer und teilweise stilisierter Formengebung. Manchmal sind die Arbeiten nicht frei von Überladung; technisch stehen sie aber hoch und sinken in dieser Beziehung erst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts. □

4. DEUTSCHE LÄNDER □

Daß die Entwicklung des Kunstgewerbes in Deutschland nicht einheitlich sein konnte, geht schon aus der politischen Gestaltung des Landes hervor. Im allgemeinen bezeichnend ist das Hervortreten der FÜRSTENSITZE gegenüber den älteren Zentren, besonders den alten Reichsstädten; doch haben diese, besonders Nürnberg und Augsburg, immer noch eine gewisse Bedeutung. Der künstlerische Anstoß geht aber immer mehr von den Fürstensitzen aus; die Verhältnisse an diesen sind aber sehr verschiedenartig. Es ist begreiflich, daß Deutschland,

da es sich gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts allmählich wieder von dem furchtbaren, durch den dreißigjährigen Krieg herbeigeführten, Niedergange erholt, Anlehnung an nachbarliche gesicherte Kultur sucht. Kein Volk der Welt hätte es anders machen können; auch die Griechen haben sich nach den Stürmen der dorischen Wanderung an der überlegenen asiatischen Kultur wieder aufgerichtet. □



Abb. 116. Ulrich Stapf, Titel eines Vorlagewerkes. Augsburg. □ 1670 bis 1695 □

In dem Ringen des spanischen Erbfolgekrieges wird zwischen den zwei größten Mächten des Festlandes, den BOURBONEN und den HABSBURGERN, ein für längere Zeit anhaltendes Gleichgewicht geschaffen; doch ist die Interessensphäre Österreichs wesentlich nach dem Süden verschoben und ein großer Teil der deutsch-österreichischen Länder enger mit ITALIEN verbunden als mit dem übrigen Deutschland. Auch sonst ist in Süddeutschland der italienische Einfluß sehr stark; aber er reicht auch nach dem Norden; auch Schlüter z. B. hat römische und Turiner Eindrücke in sich aufgenommen. Sonst hat für den Norden das holländische und französische Element besondere Bedeutung. Der HOLLÄNDISCHE Einfluß zeigt sich, wie wir sehen werden, unter dem Kurfürsten Friedrich III., dem späteren preußischen König, und unter Friedrich Wilhelm I. recht deutlich. Der FRANZÖSISCHE Einfluß ist außer im Norden begreiflicherweise auch im Westen Deutschlands sehr stark; ganz frei von ihm ist aber kein Teil Deutschlands. Am wenigsten wirkt er vielleicht in Österreich, ist aber auch hier unbedingt nachzuweisen. □

Die französischen Bauwerke und Inneneinrichtungen waren in Deutschland bekannt; in der von Leonhard Christoph Sturm besorgten Ausgabe des Werkes von NICOLAUS GOLDMANN 'Vollständige Anweisung zu der Zivil-Bau-Kunst' (Braunschweig 1699) werden neben italienischen und niederländischen Quellenwerken der Kommentar Davilers zu Vignola (1693, deutsch 1696), Blondels Cursus Architecturae (1675–1683), Le Pautres Inventiones, Marots Französische Gebäude, 2 Teile, erwähnt. Insbesondere waren wohl die ORNAMENTSTICHE Perraults, Marots, Berains bekannt, und von diesen und anderen gibt es zahlreiche deutsche Nachstiche; ebenso erscheint bei Joh. Ulrich Kraus in Augsburg eine Sammlung von Ansichten der Innenräume der königlichen Schlösser Frankreichs (1689).

Besonders wäre dann auch das Werk PAUL DECKERS 'Der fürstliche Baumeister' [1711 und 1716 erschienen], das vielfach auf Französischem fußt, zu erwähnen. Um die Wende des siebzehnten Jahrhunderts ist es Augsburg, das als Mittelpunkt eines hochentwickelten Kunstgewerbes und ausgebreiteten Kunsthandels die neuen Vorlagen durch Stiche rasch überall hin zu verbreiten weiß. JOH. ULRICH STAPF [tätig um 1670 bis etwa 1695] bringt in seinem Vorlagenwerke 'Neues Lauben-Büchlein', woraus in Abb. 116 ein Beispiel gegeben wird, noch reicheres Rankenwerk älterer Art: doch bildet es in manchem auch schon den Übergang zu späterem. Verwandte, aber etwas ruhigere, Formen bietet LEONHARDT HECKENAUER, bis 1704 in Augsburg und München tätig, der seine Formen als 'Romanisches Laubwerk' bezeichnet; doch erinnern wir uns, daß Arbeiten 'à la romaine' auch bei Perrault u. a. zu finden waren. AEGIDIUS BICHEL gibt von 1697 an 'Allerhand Inventiones von französischem Laub-Wereckh, wie solches anieho auf die Neueste Manier gebräuchlich ist' heraus; wir sehen da etwa einen Rahmen mit sehr reichem Barockrankenwerk, aber dünner als die unter italienischem Einfluß entstandenen Arbeiten, und daneben ganz naturalistische Blumen und Früchte. Mehr die leichtere französische Art in der Richtung Berains vertreten der Zeichner und Juwelier FRIEDRICH JACOB MORISON, der Goldschmied ALBRECHT BILLER, ABRAHAM DRENTWETT u. a. □

Biller bietet z. B. auch die, bei der französischen Kunst besprochenen, eckig gebrochenen Volutenbänder mit ganz naturalistischem Pflanzenwerke daneben; doch bringt er auch Tische mit reichfigurierten Barockfüßen. Besonders in der Goldschmiedekunst finden dann die Formen Berains leicht Eingang, um so mehr als sie vielfach den bereits üblichen Formen des Kleingewerbes ähnlich sind. Man wird sogar nicht irre gehen, wenn man manche Formen Berains auf ältere Goldschmiedearbeiten zurückführt, wie sie zu seiner Zeit noch allenthalben in französischem Besitze vorhanden waren und zum großen Teil aus Nürnberg und Augsburg stammten. Der in Deutschland in den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts sich entwickelnde LAUB- UND BANDELWERK-STIL ist vielfach eine bloße Auffrischung älterer Überlieferung, ein Bestärken der ununterbrochen fortlebenden Spätrenaissance, ein Zurückdrängen der wuchtigeren Barockform. Eine Veröffentlichung JOHANN LEONHARD EISSLERS 'Neu Inventirtes Laub- und Bandelwerck' [bei Joh. Christ. Weigel] zeigt die eben gebrauchte Bezeichnung übrigens schon früh. Laub- und Bandelwerk zeigen etwa auch die Stiche des JOHANN JACOB BAUMGARTNER, und damit vermischt Chinoiserien sowie 'Callotfiguren' die von E. BOECK [1679–1747, lebte in Rom, Laibach und dann in Augsburg]. Die Formen des Laub- und Bandelwerks, die sich auch in den Stuckaturen, Gläsern, Stickereien, den frühesten Porzellanen allenthalben finden, herrschen bis nach 1730, in der volkstümlichen Kunst selbst noch über die Mitte des Jahrhunderts hinaus. Die Einzelformen des Laub- und Bandelwerks dringen auch dort in die Dekoration ein, wo sonst im Großen mehr die Architekturformen des französisch-klassischen Barocke [wie bei Schlüter] oder der italienischen Barocke [wie bei den Wiener Meistern] herrschen; auch der bereits erwähnte Paul Decker vereinigt große und ziemlich leer pompöse Formen mit solchen Einzel-

heiten. Oft recht phantastisch nutzt JOHANN JACOB SCHÜBLER (um 1725 tätig) die französischen Anregungen aus. □

Auch auf die weitere Entwicklung, die man gewöhnlich als DEUTSCHES ROKOKO bezeichnet, hatte die französische Formenwelt entschieden Einfluß, aber doch wäre es ganz falsch, das deutsche Rokoko einfach als eine Abart oder gar eine Entartung des französischen aufzufassen. Das französische Rokoko hat sich nach der Auflösung der französischen Barocke im späten Louis-XIV durch verjüngende Einflüsse der italienischen Kunst gebildet. Im französischen Rokoko wird dem Barockgedanken aber in geistreichem Spiele der letzte Rest von Wucht und Größe genommen; im deutschen Rokoko, wenn man diesen Namen schon gebrauchen will, feiert der Barockgeist dagegen gewissermaßen seinen höchsten Triumph. Der Deutsche, insbesondere der Süddeutsche, hat, welcher Stil immer Europa beherrschte, in der Gotik wie in der Renaissance, stets einen gewissen Sinn für malerische Freiheit und kräftige Fülle gezeigt. Es ist eine Geistesrichtung, die in gewisser Hinsicht vielleicht auch einem Mangel an Selbstbeschränkung und an Schärfe des Formensinnes entspringt; doch konnte die Barockkunst auf diese Weise in vielen Teilen Deutschlands ein so nationaler Stil werden, wie sie es in Frankreich niemals war. Das zeigt sich selbst an klassizistisch-barocken Meistern wie an Schlüter und an dem älteren Fischer von Erlach. □

Aus der Entwicklung des französischen Rokoko ergab sich mit Notwendigkeit, daß die eigentliche ARCHITEKTUR Frankreichs außerordentlich streng ward und daß der Phantasie nur in der rein dekorativen Gestaltung des Inneren Raum gegeben wurde; im deutschen Rokoko ist dagegen alles von Phantasie erfüllt, Äußeres wie Inneres, die Konstruktion wie der Dekor, wobei übrigens beide kaum von einander zu scheiden sind. Das deutsche Rokoko ist gewissermaßen entfesselte Barocke. Darum gibt es in Deutschland auch eine echte Außenarchitektur des Rokoko, und sie ist nicht nur naturgemäß, sondern auch ganz unabhängig von Frankreich entstanden, eher im Zusammenhange mit Italien, wie das bei PÖPELMANN, dem Erbauer des herrlichen Zwingers in Dresden ebenso klar ist, wie etwa bei HILDEBRANDT, dem Erbauer des unvergleichlichen Wiener Belvederes. Einige Bauwerke, die schon solche Art zeigen, sind sogar älter als das französische Rokoko. In gewissem Sinne darf man den Unterschied vielleicht so fassen: in der französischen Kunst löst sich — wie schon an anderer Stelle angedeutet wurde — die Dekoration, das phantasievolle Element, vom Konstruktiven und verdorrt dann, losgelöst von dem Boden, dem es entwachsen ist, so daß schließlich allseits Nüchternheit Platz greift; in der deutschen Kunst dagegen erschöpft sich die Phantasie dadurch, daß sie alles gleichmäßig erfaßt und das Letzte erreicht, über das es kein Weiterhinausschreiten mehr gibt. □

Im deutschen Rokoko wird nicht einfach das französische nachgeahmt; sondern dieses bietet in den meisten Fällen nur einzelne neue Elemente, wie das verzogene Rocaille, die reicheren Grundmuster und die Blütenzweige, Elemente, mit denen aber der immer noch lebendige deutsche Barockgeist ganz anderes zu erreichen strebt, als der kühlere und witzigere Geist der Franzosen. Auch diese neuen Rokoko-Elemente werden durch ORNAMENTSTECHER, wie FR. X. HABERMANN



□ Abb. 117 Jos. Rumpp, Entwurf zu einem Sekretär □

JOH. EL. NILSON, J. W. MEIL, von Augsburg und Nürnberg aus überraschend schnell verbreitet. Daneben wirkten aber auch immer wieder FRANZÖSISCHE MEISTER direkt in Deutschland, und man tritt auch sonst mit französischer Kunst und französischem Kunstgewerbe unmittelbar in Verbindung. Die Tätigkeit Cottes und Boffrands oder Boulles für Deutschland wurde bereits besprochen, auch die Cuvillié's, der besonders in München und Köln tätig war. Es wäre auch noch auf die Tätigkeit Auberats, der zunächst Cottes Projekte ausführte, und Nicolas de Pigage's, sowie Charles-Claude Dubut's hinzuweisen. BALTHASAR NEUMANN, der große Würzburger Meister, schreibt 1723 aus Paris, wohin er gesendet worden war, um seine Pläne für das Würzburger Schloß Robert de Cotte und Boffrand vorzulegen: 'Kleine Modell von stühlen undt better lasse mir auch machen, Wandleichter und Caminfüß . . . . von Kupfern habe schon eine ziemliche Zahl eingekaufet.' Auch spricht er von vergoldeten und unvergoldeten Spiegeln aus Holz geschnitten und aus Bronze. Friedrich der Große, der nicht gerne Aufträge in die Fremde erteilte, zog eine ganze Reihe französischer Kunsthandwerker an seinen Hof. Andererseits hatte sein Architekt GEORG WENCESLAUS VON KNOBELSDORFF eine Studienreise nach Frankreich [1736] unternommen und scheint dorther auch Möbel mitgebracht zu haben. Der Hoftischler des Königs, MELCHIOR KAMBLY, kopierte einen berühmten in Sanssouci befindlichen Cartonnier in der Art Caffieris. Selbst in Wien wird die Innenausstattung des Belvederes, des Gartenpalastes des Prinzen Eugen, nach Angaben des Franzosen CLAUDIUS LE FORT DU PLESSY ausgeführt. □

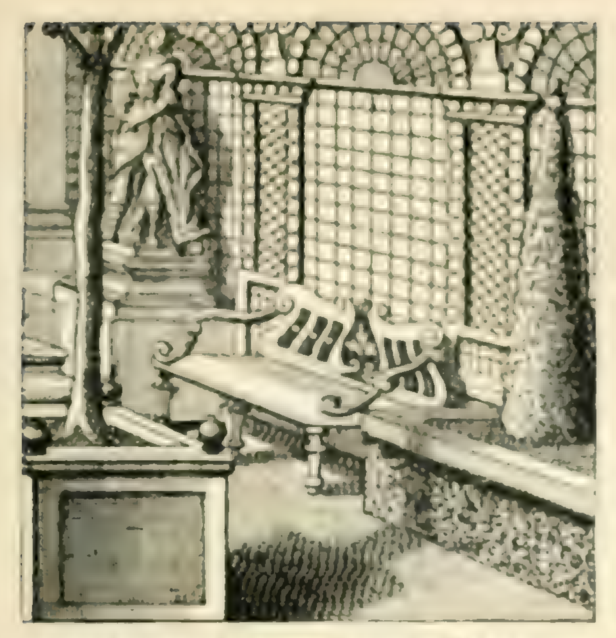
Wenn der Versuch gemacht werden soll, einige HAUPTZÜGE der verschiedenartigen Entwicklung Deutschlands, zunächst bei Betrachtung der Möbel und großen Inneneinrichtung, hervorzuheben, so muß sofort betont werden, daß gerade hierfür fast alle Vorarbeiten fehlen. Es wurde schon erwähnt, daß Österreich verhältnismäßig am wenigsten von Frankreich abhängig ist, dagegen mehr mit Italien zusammenhängt; besonders in der großen Architektur ist dieser Zusammenhang mit Italien sehr deutlich. □



BILDNIS DES KANZLERS GRAFEN KAUNITZ
GESTOCHEN VON J. M. SCHMUTZER 1759







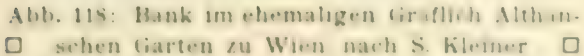


Abb. 118: Bank im ehemaligen Gräflich Althan- □ schen Garten zu Wien nach S. Kleiner □



Abb. 119: Tisch im 'Marmorierten Cabinet' des □ Belvederes zu Wien, nach S. Kleiner □

Die bedeutenderen Architekten und Baumeister beschäftigen sich hier, wie anderswo, vielfach auch mit Entwürfen für die Einrichtung der Paläste; so berichtet HILDEBRANDT in Briefen an den Grafen Harrach wiederholt über Entwürfe zu Trumeau-Kasten und anderem für das Stadtpalais des Grafen in Wien. Auch Allio, der Baumeister des herrlichen Klosterneuburger Stiftes, das zugleich eine kaiserliche Residenz werden sollte, besorgt Stoffe und andere Dekorationsgegenstände. Möbel von starkem Barockcharakter finden sich mehrfach in den großen Stiften, wie in Sankt Florian oder Göttweig. Es ist aber begreiflich, daß Italien, das in der Architektur, und zwar sowohl in der strengeren Richtung Fontanas als in der freien der Theatralarchitekten von der Art der Galli-Bibbiena, hauptsächlich Anregung bot, gerade im MÖBEL weniger vorbildlich sein konnte, da sich dieses den neuen Forderungen des Lebens entsprechend hauptsächlich in Frankreich ausgebildet hatte. Darin war man also vielfach auf Frankreich angewiesen; doch haben die wichtigsten der älteren Architekten, wie der ältere Fischer v. Erlach und Hildebrandt, Frankreich nie gesehen; sie kannten die französischen Formen nur indirekt. □

Der in Wien tätige italienische Maler Giuseppe Facchinetti schreibt 1702 an den Grafen Harrach, daß er, weil er augenblicklich keinen bestimmten Auftrag habe, damit beschäftigt sei, auf Papier Arabesken und Blumen zu zeichnen, die für ein Bett dienen sollen, das der Bruder des Grafen in Paris ausführen lassen wolle. Man könnte danach also annehmen, daß Wien in der technischen Durchführung (es handelt sich vielleicht um Einlegearbeiten, vielleicht auch um Stickereien) gegen Paris noch zurückstand. – Möbel in Boulle-Art sind aber in Österreich noch heute sehr häufig zu treffen, besonders etwas schwer wirkende Kästen in der Art der Abb. 117, die einen Entwurf des Augsburger Bürgers und Silberkistlers JOHANN RUMPP wiedergibt. Bei der Bank (Abb. 118) kann man im Zweifel sein, ob nicht etwa ein englischer Einfluß vorliegt; denn es wurde schon

früher erwähnt, daß z. B. Schübler auch englische Möbel wiedergibt, und Hildebrandt spricht in einem Briefe wenigstens von 'englischen Fensterladen'; bei dem Mangel jeglicher Vorarbeit auf diesem Gebiete muß man sich begnügen, solche Fragen aufzuwerfen. So schön die Inneneinrichtung des BELVEDERES, nach den alten Stichen zu urteilen, gewesen sein muß, so ist sie wegen der bereits erwähnten unmittelbar französischen Einflußnahme doch für die österreichische Entwicklung im besonderen nicht so bezeichnend. Immerhin sei hier [Abb. 119] ein Konsoltisch wiedergegeben, da er von den rein französischen Arbeiten abzuweichen scheint. Stühle mit vollwirkenden geschwungenen Beinen waren etwa im Konferenz-Zimmer zu sehen; die Möbel der Garderobe waren strenger mit meist geradlinig umrahmten Feldern. Die Wandbespannungen oder Bemalungen, wie die Decken und zum Teile auch die Fußböden, zeigten große Pracht; über den reichsten Bespannungen waren in echt barocker Weise noch Bilder aufgehängt. Der nach dem 'Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses' wiedergegebene Prunkschrank [Abb. 120] aus dem Besitze des Prinzen Eugen von Savoyen, wurde früher dem I. A. Thelott in Augsburg zugeschrieben, gilt heute aber als Wiener Arbeit nach dem Entwurfe eines Wiener Architekten; das reich mit Silber belegte Holz wird als 'ebenholzartig' bezeichnet. Sehr weit vorgeschrittenes 'österreichisches Rokoko' zeigt die Tafel mit dem Bildnis des Grafen Kaunitz. Die krönenden Blumenvasen sehen so phantastisch aus, daß man verleitet ist, sie der Erfindung des Stechers zuzuschreiben; doch sind vergleichbare Sachen erhalten. Bemerkenswert ist auch wieder das lange Fortleben der linearen Intarsien; auf die reiche Rokokostickerei der Kleidung sei hier nur nebenbei hingewiesen. Auffällig ist, nebenbei bemerkt, das bereits strenge Schreibzeug. □

Daß sich in der Kunst der EINFACHEREN STÄNDE noch in der Zeit Karls VI. Spätrenaissanceformen erhalten haben, wurde bereits früher besprochen. — Nach der ganzen Entwicklung der österreichischen Kunst muß man annehmen, daß sich die schwereren Barockformen im Möbel noch bis in die Zeit Maria Theresias hinein fortsetzen. Es gehört, wie gesagt, zu den kennzeichnenden Eigenschaften der Kunstentwicklung Österreichs, daß das eigentliche Rokoko hier so wenig Einfluß gehabt hat wie nirgends sonst in Deutschland; im Möbel dringt es erst in der Zeit Maria Theresias, und zwar in seinen späteren einfacheren Formen, meist weiß und golden gehalten, durch und trifft auf diese Weise oft schon mit Louis-XVI-Arbeiten zusammen. Die Schnitzereien an den Wänden sind meist ziemlich kräftig und fast immer golden auf weiß, bisweilen mit eingesetzten Stickereien. Ein Franzose würde in solchen Arbeiten Witz und Grazie vermissen; doch ist wenigstens der Witz in dieser Zeit in Frankreich auch schon verflogen und für die französische Art der Grazie entschädigt ein behaglicherer Zug und eine gewisse Kraftfülle. □

Wie schon erwähnt, zeigt sich auch in der Berliner Hofkunst, die besonders durch den 1694 aus Warschau nach Berlin berufenen SCHLÜTER vertreten wird, neben französischem ein starker spät-italienischer Einschlag. Es ähnelt dadurch manches den besprochenen Wiener Arbeiten; doch ist bei Schlüter das eigentliche Louis-XIV-Element im allgemeinen anscheinend stärker als bei den gleichzeitigen Wiener Meistern, besonders zeigt sich dies auch bei den Schnitzereien des Berliner



PRUNKBUFFET IM RITTERSAAL DES SCHLOSSES ZU BERLIN · ENTWORFEN VON EOSANDER VON GOETHE





Abb. 120: Prunkschrank aus dem Besitze des Prinzen Eugen von Savoyen. Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum

Schlosses. Entschieden klassizistisch ist EOSANDER VON GOETHE (geboren zu Riga 1670, gestorben zu Dresden 1729), von dem der Entwurf zu dem (auf der Tafel abgebildeten) Prunkbuffet im Rittersaale des Berliner Schlosses herrührt; nebenbei bemerkt, scheint ursprünglich über dem Buffet noch ein großer von Figuren getragener Baldachin angebracht gewesen zu sein. — In manchen Fällen, etwa im Mobiliar der Gemahlin Friedrich Wilhelms I. (im Schlosse Monbijou), werden

die französischen Anregungen in etwas derberer Weise zur Durchführung gebracht. — Einfachere Möbel mehr holländischer Art in den Jagdschlössern des genannten Königs werden auch farbig mit Blumen auf grünem oder anderem Grunde bemalt, wodurch eine mehr ländliche und volkstümliche Wirkung erreicht wird. Mehr in die holländische Richtung gehören auch die kunstgewerblichen Entwürfe des Hofbaumeisters CHRISTIAN ELTESTER im Kupferstichkabinett zu Berlin.

Friedrich der Große hatte schon von Jugend auf, entsprechend seiner Neigung zur französischen Literatur und ihrem prickelnden Geist, auch für das Rokoko Vorliebe und betätigte sie schon in Rheinsberg. Besonders wichtig wurde dann die Tätigkeit KNOBELSDORFFS, eines ursprünglichen Artillerieoffizieres, der aber mit feinem Sinne für Malerei und Architektur ausgestattet war. Seine Hauptwerke in bezug auf Inneneinrichtung waren der 'Neue Flügel' des Schlosses Charlottenburg, verschiedene Räume in Monbijou, vor allem im Potsdamer Stadtschloß und in Sanssouci. Im allgemeinen ist das Rokoko Knobelsdorffs, der Frankreich selbst kannte, ohne übrigens am Schaffen origineller Formen dadurch gehindert zu werden, viel maßvoller als die süddeutsche Richtung. — In früher Zeit liebte Friedrich der Große besonders silberne oder aus Holz geschnitzte versilberte Möbel, wie sie schon seit Ludwigs XIV. Zeit an zahlreichen Höfen beliebt waren; von den vierziger Jahren an treten neben den versilberten oder vergoldeten geschnitzten Sitzmöbeln an Kommoden, Schränken und Tischen aus Naturholz reiche vergoldete Bronzebeschläge auf, übrigens auch an den hölzernen Wandverkleidungen, wie z. B. in dem Bibliothekzimmer zu Sanssouci oder besonders in dem überaus malerischen von Nahl [?] entworfenen Bronzesaale des Stadtschlosses zu Potsdam, das Mitte der fünfziger Jahre ausgeführt wurde [s. die Tafel]. Bei der Innenausstattung des 1763 in Angriff genommenen Neuen Palais in Potsdam ist die Leichtigkeit des früheren Rokoko verflogen und größere Regelmäßigkeit, Strenge und Schwere an die Stelle getreten; man befindet sich ja eigentlich schon in der Zeit des Klassizismus, der die früheren Seitensprünge der Phantasie nicht mehr duldete.

Von den Mitarbeitern Knobelsdorffs wären hier etwa die Dekorateure JOHANN MICHAEL und JOHANN CHRISTIAN HOPPENHAUPT, der Bildhauer JOHANN AUGUST NAHL, der 1798 aus Zürich berufene Tischler MELCHIOR KAMBLY sowie der Modelleur SCHWYTZER aus Straßburg zu erwähnen. In den sechziger Jahren erlangten auch die aus Bayreuth stammenden Tischler SPINDLER [Vater und Sohn] besonderen Ruf. □

An den Berliner und Potsdamer Arbeiten ist die Verwendung der Bronze geradezu überreich und geht weit über die Gewohnheit der führenden französischen Künstler hinaus; französische Reisende und Forscher betrachten die deutschen Erzeugnisse daher leicht als überladen. Immerhin kann man bei diesen Arbeiten einen gewissen malerischen und zugleich kräftigen Zug nicht verkennen. Leider ist es in Berlin ebensowenig wie bei den älteren Wiener, Münchener, Dresdener und sonstigen deutschen Inneneinrichtungen möglich, heute eine wirklich geschichtliche Entwicklung zu bieten; es fehlen dazu noch fast alle Vorstudien. Unleugbar ist die Aufgabe wegen der Vielgestaltigkeit der Verhältnisse auch außerordentlich schwierig. □









BEICHTSTUHL IN DER KIRCHE ZU
WEINGARTEN, ETWA 1720 BIS 1730





□ Abb. 121: Consoltisch aus der Amalienburg zu Nymphenburg □

Ein kennzeichnendes Beispiel süddeutscher Holzarbeit führt die Tafel mit der Abbildung des Beichtstuhles in Weingarten vor Augen; besonders in den oberen Teilen erkennt man noch echte, üppige Barocke italienischer Herkunft, aber deutsch umgearbeitet, in den Verzierungen der Pilaster sind französische Motive unverkennbar. Bezeichnend sind auch die bandartigen Intarsien. □

Den Hauptmeister Würzburgs Balthasar Neumann aus Eger (1687—1753) haben wir bereits erwähnt; in der Dekoration ist er jedenfalls mehr Rokokomeister als die Wiener, mit denen er und die Grafen Schönborn, seine Bauherren, sonst im Zusammenhang stehen; doch geht auch durch seine Arbeiten eine gewisse Fülle und Wucht, die deutsches Empfinden verrät. Selbst FRANÇOIS DE CUVILLIES, der vom späteren Kaiser Karl VII. nach Bayern berufen wurde, scheint unter dem Einflusse deutschen Geistes oder deutscher Forderungen zu seinen, über das meiste französische hinausgehenden, phantasievollen, oft sogar phantastischen Schöpfungen gelangt zu sein (vgl. Abb. 121). — In Dresden befleißigt sich JOHANN CHRISTOPH KNÖFFEL eines ziemlich maßvollen Rokoko; von JOSEPH DEIBEL sind treffliche Rahmen erhalten. □

Viel ÜPPIGER noch als in den höfischen Arbeiten Deutschlands entfaltet sich die Spätbarocke und besonders das Rokoko in den Arbeiten für die BÜRGERLICHEN und einfacheren Stände. In Süddeutschland, besonders auch in Tirol, erhalten sich Lehnsessel noch in den Hauptformen der Renaissance nur mit Barock- und Rokokoschnitzereien. Bei dem bereits erwähnten JOHANN RUMPP, der um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Augsburg tätig war, finden wir noch das ausgesprochene alte Barockschema, nur die Einzelheiten durch Rokokoeinflüsse umgestaltet. Auch verschiedene Werkzeichnungen deutscher Tischler,

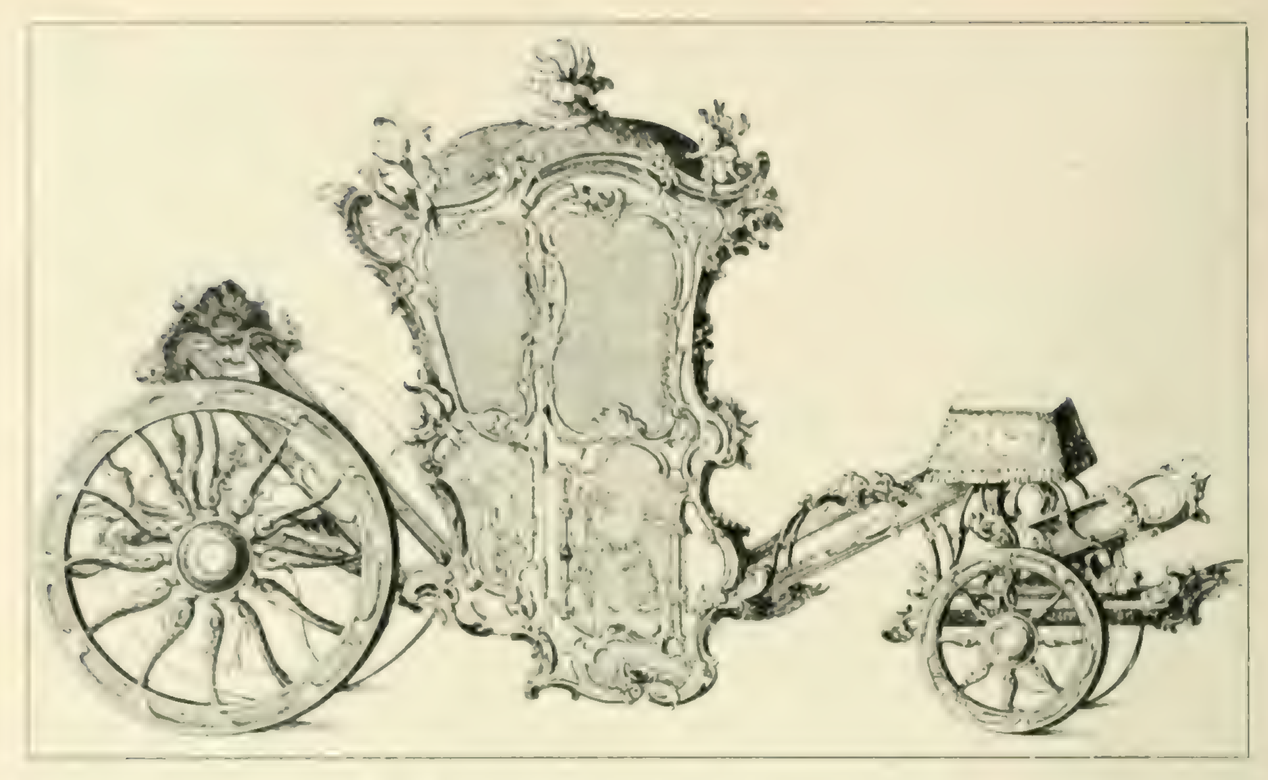


Abb. 122: Prunkwagen, Entwurf von F. X. Habermann.

wie sie z. B. in größerer Anzahl aus Mainz in die Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums gelangt sind, führen vielfach noch die ganz barocke Grundlage der mehr volkstümlichen deutschen Kunst der Rokokozeit vor Augen. Die bei Rumpp und anderen Meistern auftretende Schrankform mit dem breiteren, kommodenartigen Teile unten läßt sich, nebenbei bemerkt, auch sonst ungefähr seit 1720 nachweisen.

Ein wichtiger Sitz des TISCHLERGEWERBES, auch der Holzmarketerie und der Intarsia, war im ganzen achtzehnten Jahrhundert MAINZ; deutlicheres Rokoko tritt hier erst in der Mitte des Jahrhunderts auf, hält dann aber bis Ende der siebziger Jahre an. NEUWIED erlangt seine Weltbedeutung erst in der Zeit des Klassizismus. Lüttich, das bis 1815 zum Deutschen Reiche gehörte, wurde schon im Anschlusse an die französische Erzeugung gewürdigt. Mit Lüttich steht wohl die Entwicklung der AACHENER Möbelfabrikation in Zusammenhang. Die Inneneinrichtung des bis vor wenigen Jahren unversehrt erhaltenen Wespienschen Hauses zu Aachen wurde zwischen 1737 und 1742 ausgeführt, gehört somit der Frühzeit deutscher Rokokoentwicklung an. Doch reiht sich das ganze Werk, dem auch italienische Stukkaturen und niederländische Gobelins zum Schmucke dienten, nicht ganz in die spezifisch deutsche Kunstentwicklung ein; bei der geographischen Lage Aachens ist dies auch kaum zu verwundern. Immerhin macht sich auch hier — wenigstens zwischen 1750 und 70 — mehr die deutsche Form des Rokoko geltend. Im allgemeinen werden in Deutschland selten exotische Hölzer verwendet; sehr beliebt ist dagegen neben dem Eichenholz das Nußholz, das durch seine „weiche Dichtigkeit“, wenn man so sagen kann, ein sehr plastisches Material bildet und sich für Schnitzerei besonders eignet.

Andere Arbeiten aus Holz hier zu erwähnen, würde zu weit führen; doch muß wenigstens darauf hingewiesen werden, welche Bedeutung auch in Deutschland Wagen, Schlitten und Sänften für das Kunstgewerbe erlangten. Schlittenfahrten hatten an den Höfen, ebenso am Habsburgischen wie an dem des großen Kurfürsten und Friedrichs I. von Preußen eine gewisse Wichtigkeit; in einem erhaltenen alten Inventar des königlichen Besitzes werden Schlitten mit 'allerhand Kriegsrüstungen, Figuren, Kindlein, Sklaven, nackten Bildern u. a.' aufgezählt; einige alte Stücke sind auch erhalten. Einen bezeichnenden späteren Entwurf von F. X. Habermann (1721 bis 1796) bietet die Abb. 122. — Von mehr volkstümlichen Arbeiten norddeutscher Kunstübung mögen die oft reichgeschnitzten, aber immer in den Grenzen des Zweckmäßigen verbleibenden Mangelbretter hervorgehoben werden, von denen besonders das Hamburger Museum eine treffliche Auswahl besitzt; in älterer Zeit sind sie im Ohrmuschelstile und mit Ranken, vielfach unter niederländischem Einflusse, ausgeführt, seit Beginn des 18. Jahrhunderts mit naturalistischen Blumen. □





Abb. 123 u. 124. Entwurf zu Dosen, deutsch, verlegt □ von Jos. Friedr. Leopold □

Die Blüte der deutschen GOLDSCHMIEDEKUNST ist im späteren siebzehnten Jahrhundert wohl vorüber. Daß sich gerade in den Goldschmiedearbeiten Spätrenaissanceformen sehr lange erhielten, wurde bereits hervorgehoben; Entwürfe des Juweliers und Zeichners F. JOS. MORISON, der im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts tätig war, zeigen, wie nahe solche Spätrenaissanceformen mit ihren naturalistischen Blumen und Maschen dem späteren Klassizismus kommen; sähe man nicht die Schnörkel in den Ecken, so könnte man glauben, einen Entwurf aus der Louis-XVI-Zeit vor sich zu haben. PAUL DECKER, von dem schon oben die Rede war, hatte ein eigenes 'Neues Groteschgen-Werk vor Goldschmidt Glasschneider und andere Künstler' herausgegeben. — Abb. 123 bietet eine Dose mit deutlichem Einfluß Berainscher Art, während das darüber abgebildete Stück auf ostasiatische Einwirkungen hinweist. Kannen und anderes in der Art des Laub- und Bandelwerkstiles zeigen z. B. die Entwürfe von JOH. ED. HEIGLE; nebenbei bemerkt, erhält sich das Laub- und Bandelwerk besonders an den Spindelkolben der Uhren noch sehr lange. Sehr reiches Rocaille in schwellenden Formen bieten die bei Engelbrecht in Augsburg erschienenen Entwürfe von JOH. BAUR, von



Abb. 125: Entwurf zu einem Stockgriff von Joh. Baur □

denen hier [Abb. 125] ein Stockgriff wiedergegeben ist; ausgeführte Beispiele dieser Art sind noch mehrfach erhalten. □

Von Wichtigkeit war die Erzeugung SILBERNER MÖBEL, Tischplatten, Bilder- und Spiegelrahmen, von Blendern an Wandleuchtern, Prunk- und Tafelgeschirr, wie sie aus AUGSBURG an fast alle größeren Höfe Deutschlands und des Nordens, besonders auch an den preußischen Hof, gingen; so sind die meisten Stücke des auf der Tafel abgebildeten Büfetts im Berliner Schlosse Augsburger Erzeugnis. Erhalten hat sich natürlich verhältnismäßig wenig; besonders das preußische Silbermobiliar und der übrige Kronbesitz wurden in den Kriegen Friedrichs des Großen fast ganz eingeschmolzen. Sehr schöne getriebene silberne Tische und Stühle, alle Augsburger Arbeit aus dem Anfange des 18. Jahrh., finden sich aber z. B. noch im Besitze des Herzogs von Cumberland [im Penzinger Schlosse zu Wien]. Bisweilen sind auch aus Holz geschnitzte Tischplatten erhalten, die mit Silberblech überzogen waren oder überzogen werden sollten [Abb. 126, vergleiche auch Seite 105]. Nebenbei bemerkt, wurden besonders für ärmere Kirchen Kandelaber, Monstranzen u. a. häufig in Holz geschnitzt und versilbert. □

Im allgemeinen herrschte der Laub- und Bandelwerkstil bis in die Mitte der dreißiger Jahre; dann beginnen deutlichere Rokokoformen. Es wurde übrigens nun weniger auf unmittelbare Bestellung als für die großen Silbergeschäfte und zumeist nach Ornamentstichen gearbeitet. Jedenfalls erhält sich die Bedeutung Augsburgs auf dem Gebiete der Goldschmiedearbeiten noch bis in das zweite Viertel des achtzehnten Jahrhunderts hinein. Im Journal oeconomique vom März 1754 heißt es dann allerdings, daß das ganze Augsburger Goldschmiedegewerbe auf einem sehr tiefen Stande angelangt und ohne Geschmack sei. Dafür wären seine Erzeugnisse allerdings auch sehr billig; und es würde auch fast kein feuervergoldetes Silber mehr hergestellt. Noch später scheint nur mehr nach Rußland größere Ausfuhr stattgefunden zu haben. In Augsburg wurden übrigens auch Zinnachahmungen von Silbergegenständen ausgeführt. □

Neben Augsburg wären etwa Nürnberg, München, Frankfurt am Main, Straßburg, Breslau, Magdeburg zu nennen; von Hamburg heißt es bei Savary, daß die Goldarbeiter und Ziseleure denen von Augsburg nicht nachstünden. In BERLIN waren besonders auch die Refugiés auf dem Gebiete der Edelmetallarbeiten tätig; doch gab es sehr tüchtige deutsche Kräfte. Noch unter Friedrich Wilhelm wären etwa die beiden LIEBERKÜHN, Vater und Sohn, zu nennen; der jüngere scheint sich übrigens zu Studienzwecken auch in Paris und — bezeichnenderweise — in London aufgehalten zu haben. Sein bedeutendstes Werk, der silberne Musikbalkon im Rittersaale des Berliner Schlosses, wurde 1744 eingeschmolzen und durch eine Holzkopie ersetzt. Die Tätigkeit des jüngeren Lieberkühn reicht übrigens weit in



□ Abb. 126: Aus Holz geschnitzte Tischplatte, um 1700. Museum zu Kassel □

die Zeit FRIEDRICHS DES GROSSEN. Dieser Fürst hatte aber, beiläufig bemerkt, mehr Interesse für die kleineren Galanteriegegenstände, Dosen, Stockknöpfe u. a., als für die größeren Silber- und Goldschmiedearbeiten; er hat [nach Sarre] sogar selbst Entwürfe für Schnupftabaksdosen verfertigt. All diese Kleinigkeiten kamen bis dahin fast ausschließlich aus Frankreich; aber schon 1740 verbot Friedrich II. die Einfuhr aller französischen Dosen und dergleichen Galanteriewaren. Auch wurden fremde, besonders französische Kräfte nach Berlin gezogen, so daß von hier aus ein großer Teil Deutschlands versorgt werden konnte. Als Hofjuwelier wären Baudesson und die beiden Brüder Reclam zu nennen; J. Fr. Reclam besaß die erwähnten Zeichnungen des Königs. Daß die Kriege, besonders auch der siebenjährige, der Tätigkeit schadeten, braucht kaum bemerkt zu werden; auch trat später des Königs Interesse für Goldarbeiten gegen das für Porzellan zurück. Und das mag nicht nur bei ihm, sondern auch sonst vielfach der Fall gewesen sein. In ÖSTERREICH wäre Wien hervorzuheben, dann Prag, Eger, Kuttenberg, Graz, Brünn, Olmütz, Troppau; vom österreichischen Silber wurde leider das meiste 1806 eingeschmolzen. Mit vereinzelt erhaltenen Namen kann man in dieser Zeit noch kaum klarere Vorstellungen verbinden. — Betreffs der EMAILARBEITEN sei hier nur ganz kurz erwähnt, daß das reine, vor allem von Genfer und Pariser Künstlern ausgebildete MALEREMAIL auch auf Deutschland wirkte. Uhrendeckel und Dosen wurden auf Gold oder Kupfer gemalt; andere Arbeiten, die, wie Kaffee-

und Teeservice, Likör-, Eier- und Trinkbecher, Präsentierteller, aus vergoldetem Silber, zum Teil noch in Barockart, hergestellt wurden, hatten nicht selten geschnitzte Perlmutter- oder Emailplatten aus Kupfer eingesetzt; hierbei herrschte, wie häufig bei gleichzeitigen Porzellanmalereien, meist dunkles Karmin vor. Auch zur Imitation von Porzellan wurde die Emailmalerei verwendet. □

In ELFENBEINARBEITEN, für die das beginnende 18. Jahrhundert noch ebensolche Vorliebe hatte wie das 17., war besonders Nürnberg berühmt. Gute Beispiele, insbesondere auch von Dosen, bietet Teubers 'Vollständiger Unterricht Von Der gemeinen und höhern Dreh-Kunst' [Regensburg 1740]. □

Diejenigen Zweige des Kunstgewerbes aber, die das Wesen der deutschen Spätbarocke und des deutschen Rokoko vielleicht am deutlichsten spiegeln, sind wohl die SCHMIEDEISEN- und Porzellanarbeiten; beide bilden die glänzendsten Seiten nicht nur der deutschen Entwicklung dieser Zeit, sondern gehören zum Hervorragendsten, was je auf irgendeinem Gebiete des Kunstgewerbes geschaffen wurde. Zu den frühesten unter französischem Einfluß stehenden Kunstschlossern gehört BARTHOLOMÄUS HOPPERT [1648 in der Markgrafschaft Ansbach geboren], der auch für Ludwig XIV. tätig, seit 1677 aber dauernd in Nürnberg ansässig war. Sein hier verfertigtes Meisterstück, eine große getriebene Kassette, wurde als Geschenk für Kaiser Leopold I. angekauft. Ein frühes Beispiel französischen Einflusses ist etwa auch das Chorgitter der Kirche zu Obermarchtal in Bayern. Der Entwurf wurde 1688 in Paris bestellt; die Ausführung erfolgte aber an Ort und Stelle, wodurch sich der deutsche Zug in der ganzen Arbeit erklärt. □

Seit dem Ende des siebzehnten Jahrhundertes macht sich dann auch auf dem Gebiet des Schmiedeeisens der EINFLUSS BERAINS geltend und ist, wie Brüning mit Recht hervorhebt, durch ein halbes Jahrhundert in Deutschland größer als in Frankreich selbst; es mag dies damit zusammenhängen, daß, wie erwähnt, Berain zum Teile selbst auf deutsche Renaissanceformen zurückzugreifen scheint. Wichtig für die Verbreitung der neuen Formen waren übrigens auch auf dem Gebiete der Schmiedeeisenarbeit die VORLAGENWERKE, insbesondere die bei JOH. CHRISTOPH WEIGEL in Nürnberg zwischen 1710 und 1725 erschienenen. Die Gitterentwürfe des JOH. WILH. SCHÜBLER haben schon mehr Rokokocharakter. Einige Einflüsse Marots, vor allem aber den Abglanz der großartigen Wiener Entwicklung erkennt man in dem bedeutendsten Werke dieser Art, dem des FRANZ LEOPOLD SCHMITTNER [geb. zu Wien 1703, gest. 1761], der aber nicht der Erfinder der von ihm gebrachten Arbeiten zu sein braucht. Unleugbar steht die Wiener Entwicklung mit dem Wirken der großen Architekten, insbesondere HILDEBRANDTS, im engsten Zusammenhange. Vielleicht keine Stadt hat so herrliche Erzeugnisse dieser Art aufzuweisen wie Wien [und Umgebung]; es braucht nur an die Gitter des Belvederes, des fürstlich Schwarzenbergischen Gartenpalastes, an die nun aus Schloßhof nach Wien übertragenen Arbeiten, an die zahlreichen Oberlichtgitter der alten Stadtpaläste erinnert zu werden. Mit Hildebrandt hängen auch die großartigen Gitter des Würzburger Schlosses zusammen, die im Jahre 1821 allerdings fast ganz zerstört wurden oder in das Ausland gelangt sind. Ein hier auf der Tafel dargestellter Teil von Hildebrandts Entwurf für das große Git-

ter des Würzburger Schloßhofes macht die Zusammenhänge mit Wien wohl zweifellos. Anscheinend durch Hildebrandt empfohlen kam auch der aus Tirol stammende Schlossermeister JOHANN GEORG OEGG nach Würzburg und hat in dieser Stadt dann ein glänzendes Feld für seine Tätigkeit gefunden. Weiteren Einfluß auf ihn nahm Balthasar Neumann, der aber auch in solchen Arbeiten schon mehr zum eigentlichen Rokoko hinneigt. □



□ Abb. 127: Gitter aus St. Peter in Salzburg □

Zur Einführung der ausgesprocheneren ROKOKOFORMEN trug übrigens auch auf diesem Gebiete CUVILLIES, von dem zwei Büchlein mit Entwürfen für Schmiedearbeiten (zwischen 1742 und 1745) vorliegen, wesentlich bei. Eine spezielle Durchbildung im Sinne der Schmiedetechnik erfuhren die neuen Formen in den Musterblättern des JOHANN SAMUEL BIRKENFELD, der ein Sohn eines berühmten Augsburger Schlossers und selbst ein sehr bedeutender Techniker auf diesem Gebiete war; von ihm rührt unter anderem ein Gitter in der Barfüßer-Kirche zu Augsburg mit der Jahreszahl 1760 her. Hervorzuheben wären dann noch die Musterblätter von EMMANUEL EICHEL, JOSEPH BAUMANN und JOHANN ANDREAS GRAFFENBERGER, die uns die Weiterentwicklung im Sinne des deutschen und österreichischen Rokoko, ganz entsprechend zahlreichen ausgeführten Beispielen, vor Augen führen. □

Außerordentlich reich an Schmiedeeisenarbeiten, Kronleuchtern, Geschäftszeichen, Oberlichtgittern, Grabgittern, Grabkreuzen usw., waren die ÖSTERREICHISCHEN ALPENLÄNDER, wovon unter anderem die großartige Sammlung des Johanneums in Graz ein glänzendes Zeugnis ablegen kann. Besonders viel ist auch noch in der Stadt Salzburg erhalten, wo jeder Gang durch Kirchen und Straßen uns zeigt, wie volkstümlich dieser Kunstzweig geworden war (Abb. 127). Prachtvolle kirchliche Arbeiten finden sich übrigens in ganz SÜDDEUTSCHLAND, besonders auch in Schwaben, Franken und in der Schweiz. — Nebenbei sei auf die GUSSEISERNEN ÖFEN hingewiesen, von denen sich bemerkenswerte Stücke etwa im Germanischen Museum zu Nürnberg und im Grazer Museum befinden. — Eisen mit TAUSCHIERUNG wird vielfach für kleinere Geräte, wie Dosen, Eßbestecke, Schnallen, Stockgriffe, verwendet, als Deckplatten für Schlösser werden gerne



Abb. 128: Krug aus Böttgersteinzeug mit Zinn montiert. ☐ Wien, Österr. Museum ☐

durchbrochene und gravierte Messingschilder über das blanke Eisen gegeben. ☐

Bei den Eisenarbeiten erhalten sich Rokokoformen in manchen Teilen Deutschlands bis in die achtziger Jahre. Mit dem Rokoko ist dann allerdings die BLÜTE dieses Kunstzweiges in Deutschland dahin. Jedenfalls hat jedoch die deutsche Kunst aus dem Schmiedeeisen Reize zu ziehen gewußt, wie die keines anderen Volkes, Reize, die auch wirklich in diesem und nur in diesem Materiale liegen. Man fühlt es förmlich nach, wie die Formen glühend unter dem Hammer sich dehnen und biegen und, einmal erstarrt, das Leben des Augenblickes für die Ewigkeit bewahren. ☐

Neben den Eisenarbeiten sind es, wie gesagt, vor allem die Arbeiten in PORZELLAN, in denen das deutsche Kunstgewerbe des achtzehnten Jahrhunderts seine glänzendsten Leistungen aufzuweisen hat. Was man seit der Renaissance vergeblich gesucht hat, dem ostasiatischen Erzeugnisse ein gleichwertiges, ja in der Hauptsache gleichartiges, entgegenzustellen, ist Böttger endlich gelungen. Auf die verschiedenen Vorstudien seiner Erfindung und auf das romanhafte Leben des zwischen Selbsttäuschung und Täuschung anderer stets schwankenden Goldmachers näher einzugehen, kann hier nicht die Aufgabe sein. ☐

JOHANN GEORG BÖTTGER wurde am 4. Februar 1682 zu Schleiz geboren, 1696 kam er zu dem Apotheker Zorn nach Berlin in die Lehre; 1701 floh er nach Wittenberg und arbeitete dann unter dem Schutze August des Starken in Dresden. Als er auch von da 1703 geflüchtet war, wurde er aus Enns in Oberösterreich wieder zurückgeholt. ☐

Auf Veranlassung des berühmten Mathematikers und Physikers EHRENFRIED WALTER VON TSCHIRNHAUSEN (1651–1708), der schon früh chinesisches Porzellan herzustellen versucht hatte, widmete er sich besonders dem Studium der Keramik. Ende 1707 gelang ihm die Erfindung des roten Steinzeuges (aus Lehm und Bolus), des nachträglich nach ihm so genannten BÖTTGERSTEINZEUGES (irrtümlich auch Böttgerporzellan genannt), einer Masse, die in ähnlicher Zusammensetzung unter dem Namen Bucaro aus Ostasien kam [Abb. 128]. Im Jahre 1708 konnte er in Dresden eine Fayencefabrik errichten, die keineswegs ohne Erfolg blieb, aber durch das spätere Interesse an dem neu gefundenen Porzellan ganz in den Hintergrund gedrängt und 1729 aufgehoben wurde. ☐

Das BÖTTGERSTEINZEUG kommt in hellerer und dunklerer Tönung vor, je nachdem es weniger oder mehr gebrannt ist; wird es überhitzt, so nimmt es eine graue oder schwärzliche Farbe an [sog. EISENPORZELLAN]. Die Masse läßt sich schleifen, gravieren, polieren, mit Lack, Emailfarben, Gold, Silber und Platin bemalen; auch vermochte man marmorartige Wirkungen zu erreichen. Entwürfe für Arbeiten dieser Art ließ der König vom Hofgoldschmiede IRMINGER anfertigen;

sie sind teils in chinesischer, teils in späterer Barockart gehalten. Es wurden auch ganze Figuren gebildet, so etwa chinesische Gestalten, große Kinderköpfe oder auch ein Appollokopf nach Bernini. Manche Stücke wurden als Geschenke des Königs in Gold oder Silber gefaßt. □



Abb. 129: Teller, frühes Meißener Porzellan. □ Wien, Österreichisches Museum □

Es sei hier auch bemerkt, daß dem Böttgersteinzeug verwandte Tonwaren, die man aber nicht eigentlich als Steinzeug bezeichnen kann, unabhängig von Böttger ausgeführt wurden. Von den Arbeiten der Brüder Ehlers in England war schon die Rede; dann wäre etwa auf die Holländer Ary de Milde, M. de Milde, Lambert van Eenhorn, Jacobus de Caluve hinzuweisen. In einigen Wettbewerb mit Dresden trat mit ihrem BRANDENBURGER PORZELLAN die Fabrik in PLAUE a. d. H., wohin ein Dresdener Arbeiter das Geheimnis gebracht hatte. An anderen Orten, besonders in Bayreuth, wurden ähnliche Arbeiten, meist mit brauner Glasur, hergestellt.

Ende 1709 fand sich Böttger dem Könige gegenüber zu dem Geständnisse gedrängt, daß er kein Gold machen könne, doch vermochte er die ersten, wenn auch noch sehr unvollkommenen PROBEN von PORZELLANGEFÄSSEN vorzulegen. Bei der unglaublichen Vorliebe, die der König für Porzellan hatte — soll er doch 1717 Friedrich Wilhelm I. von Preußen 600 kriegsgeübte sächsische Dragoner gegen japanische und chinesische Porzellangefäße überlassen haben — und bei den ungeheuern Summen, die für ähnliche Erzeugnisse außer Landes gingen, war dies nichts Geringes. 1710 befahl denn der König die Errichtung einer Königlichen Porzellanmanufaktur in der ALBRECHTSBURG zu MEISSEN; wesentliche Verbesserungen der Masse wurden 1713 und besonders 1715 erreicht. Nach Streitigkeiten mit der Verwaltung des Unternehmens wurde 1715 Böttger die Leitung auf Lebensdauer übertragen; er beschloß sein bewegtes Leben am 13. März 1719. □

Das BÖTTGERSCHE PORZELLAN (das nicht mit dem früher erwähnten Böttgersteinzeug zu verwechseln ist) hatte eine nicht ganz rein weiße Masse; zu Böttgers Lebzeiten wurde es meist mit plastisch aufgelegten Ornamenten in europäischem (Spätbarock-) Geschmack verziert, wobei man sich vielfach derselben Formen wie beim Steinzeug bediente. Die Bemalung wurde mit Lack-, auch mit Emailfarben ausgeführt; auch wurde Vergoldung und Versilberung angewendet sowie die schillernde PERLMUTTERGLASUR. Schon in dieser Periode kommen unter den Figuren Zwerge, sogenannte CALLOTFIGUREN, vor, die auch sonst in der damaligen deutschen Kunst beliebt sind; bemerkenswert sind auch verschiedene PAGODEN (buddha-artige Figuren mit beweglichen Köpfen), eine Figur August des Starken u. a. Die ältesten MARKEN der Meißener Porzellane sind ostasiatischen Zeichen nachgebildet; erst später treten vereinzelt die Kurschwerter

auf oder die Buchstaben K. P. M. [Königliche Porzellan-Manufaktur], anfangs in Gold, Rot oder Purpur, später in Blau unter der Glasur. □

Die Zeit von 1719—1735 wird zum Unterschiede von der ersten oder Böttgerperiode als die ZWEITE oder MALERISCHE PERIODE Meißens bezeichnet. 1720 wurde der Maler JOHANN GREGOR HEROLD [1696—1775] aus der 1718 zu Wien gegründeten Porzellanmanufaktur nach Meißen berufen; 1723 erhielt er die Gesamtleitung. Er erwarb sich große Verdienste durch Verbesserung der Masse, der Farben und der Vergoldung. Das Unternehmen hob sich unter Herold ganz außerordentlich; das meiste wurde auf Rechnung des Hofes hergestellt, doch auch sehr viel schon für den Handel. So wurden 1730 von einem Händler in Konstantinopel 24000 Türkenköpgen [Kaffeetassen] bestellt. Es wurden allerlei Geschirre, Vasensätze, Tabaksdosen, Briefbeschwerer, Gartenfiguren [selbst lebensgroße Tiere], Stock- und Degengriffe erzeugt. Ostasiatische, besonders japanische, Arbeiten dienten vielfach als Vorbilder und wurden oft direkt kopiert [Abb. 129]; die Farben wurden dabei flächenhaft breit aufgetragen, wodurch sie sehr wirkungsvoll erschienen. Besonders in den Formen blieb die Anlehnung an Ostasiatisches noch sehr lange bestehen; daneben gab es auch freie CHINOISERIEN [indianische Bildgen]. Auf Grund der chinesischen blaugespritzten und ähnlich farbig grundierten Porzellane entstanden auch die sogenanten Fondporzellane, bei denen die Bildflächen aus farbigem [grünem, rotem, gelbem, blauem] Grunde ausgespart sind. Es kommen übrigens auch in der Masse [lila, grau, grünlich u. a.] gefärbte Porzellane vor. □

Nach einer anderen Seite hin entwickelte sich die Manufaktur, seitdem der Bildhauer JOHANN JOACHIM KÄNDLER im Jahre 1731 als Modellmeister angestellt worden war; 1740 kam er an die plastische Abteilung. Herold behielt übrigens weiter die Leitung der Farbenabteilung und zum Teile auch die malerische Ausschmückung; diese bevorzugt nun besonders freiere Kartuschen mit miniaturartig feinen Darstellungen von Kriegs- oder Liebesszenen, Landschaften, Tierstücken, Stilleben, von zarten Schnörkeln späterer Barockart umgeben. Bald beginnt auch die für Meißen sehr bezeichnende Blumenmalerei, zunächst flächenhaft mit scharfen Umrissen ['deutsche Blumen']. Etwa von 1740 an werden Kupferstiche häufiger als Vorlage benutzt und zwar sowohl von Malern als von Modelleuren; Herold gab selbst noch Stiche heraus. Seltener dienen Stiche als Vorlage für Geräteformen selbst, wie etwa Stiche von Desplaces nach Meißonier für das berühmte Schwanenservice, das übrigens teilweise auch mit Augsburger Silberarbeiten zusammenhängt. Es beginnt nun aber durch Kändler die glänzende plastische Entwicklung der Meißener Manufaktur, die hauptsächlich die Jahre von 1735—1756 umfaßt [die sogenannte DRITTE oder PLASTISCHE PERIODE Meißens]. Es ist damit, wenn man so sagen kann, der eigentliche EUROPÄISCHE PORZELLANSTIL geschaffen worden, der im Plastischen unendlich weit über alles Ostasiatische hinausgeht. Er ist dem ostasiatischen, wenn er auch ganz verschieden ist, doch völlig gleichberechtigt. Während die Ostasiaten hauptsächlich auf den Glanz der weißen Fläche und das Leuchtende der Farbe ausgingen, wobei in den besseren Arbeiten immer das Flächenhafte der Malerei und die durch sie hindurch-



JOHANN JOACHIM KÄNDLER, MEISSEN
GROSSE TERRINE DES SCHWANENSERVICE





dringende Wirkung des Materials gewahrt bleibt, hat erst die europäische Porzellankunst die plastische Bildsamkeit des ursprünglich so dichten und weichen und dann so festen und glänzenden Materials wirklich auszunutzen verstanden. In gewissem Sinne darf man das Schmiedeeisen damit vergleichen; nur gestattet dieses bei weitem nicht solche Feinheit und Leichtigkeit der Formengebung und dann fehlen der Glanz und die zartleuchtenden Farben, die sich hier mit dem koketten Spiel der Formen vereinigen. Bei Gefäßen zeigt sich die mehr plastische Richtung Kändlers hauptsächlich in dem berühmten Service für den Grafen Sulkowski (Abb. 132) und in dem bereits erwähnten Schwanenservice, das für den Grafen Brühl gearbeitet wurde. □

Im Porzellan konnte so auch das DEUTSCHE ROKOKO seine höchsten Triumphe feiern, und es wäre zu diesen Triumphen vielleicht nie gekommen, wenn das deutsche Rokoko eben nicht anders gewesen wäre als das kühlere französische. Ausgesprochener französische Rokokoformen dringen in das Porzellan erst um 1745 ein. An den kleinen Geräten, den zu Geschenken bestimmten 'Galanterien', an den Potpourri-Vasen treten das Figürliche und das Rocaille oft sehr stark und die Hauptformen oft geradezu überwuchernd auf. Große Bedeutung erlangen auch die aus freier Hand modellierten und bemalten aufgelegten plastischen Blumen (Abb. 131); sie gehen übrigens ebenso wie die 'Schneeballenporzellane' offenbar auf ostasiatische Anregung zurück. — Neben der kräftigeren Plastik gibt es an den Gefäßen (Tellern u. a.) aber auch ganz flach gehaltenen plastischen Dekor, den sogenannten Reliefdekor, so 'Dulongs-Relief-Zieraten' (Abbildung auf der Tafel) und verschiedene Flechtmuster. Innerhalb solches weißen Flächendekors kommt auch farbige Malerei zur Anwendung; bei rocaille-artigen Formen tritt mitunter noch farbige Aufhöhung der Reliefs ein. Unter den gemalten Rokokoornamenten sind die verschiedenen geometrischen, schuppenförmigen und ähnlichen Füllmuster, die sogenanten mosaiques, von Wichtigkeit; unter den bildlichen Darstellungen erlangen zarte 'Watteaufiguren' besondere Bedeutung. Die Blumenmalerei (Abbildung auf der Tafel) wird freier und naturalistischer; die ausgesparten Lichter geben dem Ganzen große Leuchtkraft und Frische und entsprechen so recht dem Materiale und der Technik der Porzellanmalerei, so daß Meißen auch in der Blumenmalerei auf Porzellan sozusagen den typischen Stil gefunden und damit auf fast alle anderen Fabriken von Hartporzellan vorbildlich gewirkt hat. □

Besonders wichtig sind auch die FIGUREN. Da viele von ihnen den Zweck hatten, zu größeren Gruppen vereinigt, als Tafelschmuck zu dienen, so wurden sie oft in ganzen Serien hergestellt. Unter den älteren Arbeiten Kändlers gehören hierher die Gestalten der italienischen Komödie, National-Typen, Bänkelsänger, Dudelsackpfeifer, Hausierer, Bergleute, Schäfer und sogenannte Krinolin-Figuren (Tafel neben Seite 206) sowie Gruppen mannigfachster Art und allerlei Tiere. Etwa um 1740 entstand das berühmte Affenkonzert, aus 21 Musikern bestehend. Auch Tiere und Figuren von größeren Dimensionen hat Kändler um diese Zeit modelliert. Aus späterer Zeit stammen Allegorien in Gruppen und Einzelfiguren wie die Jahreszeiten, die Erdteile, die fünf Sinne, Künste und Wissenschaften und vor allem Amoretten in allerlei Tätigkeiten, Verkleidungen und Stellungen; daran schloß sich das



Abb. 130: Schneeballen-Porzellan, Meißen, um 1730

schier unerschöpfliche Gebiet der Mythologie. Außerdem wären noch viele Einzelarbeiten zu erwähnen, wie der Tod des heil. Franz Xaver, das Reiterdenkmal für den König, verschiedene fürstliche Gestalten und sonstige Bildnisse. Aber auch nur eine kurze Übersicht über das zu geben, was Meißen in dieser Zeit an figürlicher Plastik geleistet hat, würde über den Rahmen dieser Darstellung hinausgehen und muß der Spezialforschung überlassen bleiben. — Eine Reihe von Figuren, besonders die mehr monumentalen Charakters, waren wohl schon ursprünglich nicht für Bemalung gedacht; wo Bemalung stattgefunden hat, ist sie aber sehr naturgetreu ausgeführt, nur die Kleidung ist meist reicher als in Wirklichkeit; besonders die Streublümchen und goldenen Zieraten sind zum Teil nur auf ein allgemeines, dem Wesen der Porzellandekoration aber völlig entsprechendes, Stilgefühl zurückzuführen. Mit diesem hängt es auch zusammen, daß die Farbe des Fleisches nur durch wenige stärkere Flecke hervorgehoben wird, während sonst das schöne Weiß des Porzellanes bleibt. Es kommt dadurch etwas außerordentlich Prickelndes, Leuchtendes und Lebendiges in die ganzen Gestalten.

Die glänzende Entwicklung der Meißener Manufaktur, auch nach außen hin, und die eigentliche Rokokozeit enden mit dem siebenjährigen Kriege. Kändler, der Meißen zur Weltbedeutung erhoben hat, wird durch den Ende 1764 aus Versailles berufenen VICTOR ACIER in den Hintergrund gedrängt, und die Manufaktur gerät ganz in die Louis-XVI- und später in noch strengere klassizistische Richtung. Jedenfalls zeigt sich auch im Porzellan, daß die eigentlich deutsche Entwicklung in einer ganz eigentümlichen Ausgestaltung des Rokoko bestand und



POTPOURRIVASE. MEISSEN
ACHTZEHNTES JAHRHUNDERT







Abb. 131. Meißener Porzellanvasen, um 1740

daß Deutschland hierin nicht nur Eigenartiges sondern auch Vorbildliches und Unerreichtes leistete. Dieses Rokoko durchdringt in Meißen übrigens alle Schöpfungen so, daß es nur ganz allmählich weicht; es wird durch die neueren Strömungen gewissermaßen aufgelöst. Wir finden Rokokoelemente dann noch reichlich, wo das allgemeine Gefühl der Raum- und Farbenverteilung bereits deutlich den Geist der Louis-XVI- oder Zopfzeit verrät.

Die zweitälteste deutsche Porzellanfabrik war die in WIEN, die 1718 durch den Holländer CLAUDIUS DU PAQUIER gegründet und mit Hilfe von Meißener Überläufern, dem 'Arkanisten' Samuel Stöltzel und dem Maler Christoph Konrad Hunger, ausgestaltet wurde. Hunger geht dann nach Venedig; Stöltzel kehrt nach Meißen zurück und nimmt Herold mit sich. In der ersten Zeit entwickelt sich die Fabrik nur mühsam unter allerlei Schwierigkeiten, die zunächst auch nach der Umwandlung in eine 'Kaiserliche Porzellan-Manufaktur' [1744] nicht völlig weichen. Die wirkliche Blüte fällt erst in die Zeit nach 1760 und besonders nach 1784, als die Anstalt unter der Leitung des Barons KONRAD VON SORGENTHAL auch wirtschaftlich einen außerordentlichen Aufschwung nimmt; doch fällt diese Periode schon ganz in die klassizistische Zeit. Immerhin hat auch die Zeit vor dem Klassizismus Bedeutenderes geleistet, als man bisher angenommen hat. Im allgemeinen endet mit dem Aufhören des Privatbetriebes die spätbarocke Formensprache, wie sie etwa aus Abb. 133 ersichtlich ist; in der Gefäßbildnerei verdrängt der Rocaillestil — zunächst in Anlehnung an Meißener Vorbilder — die bis dahin



Abb. 132 Blumentisch, zum Sulkowski-Service gehörig, bunt
□ bemalt mit dem Wappen der Sulkowski-Stein □

üblichen Formen, während in der Malerei der Streublumendekor vorherrscht [Abb. 134]. Bei weiterer Vervollkommnung der Malerei und größerer Ausdehnung des Darstellungskreises auf Grund deutscher und französischer Ornamentstecher werden die Formen nach 1760 wieder einfacher und glatter und neigen nach 1770 mehr den französischen Vorbildern, wie sie von Sèvres geschaffen werden, zu. Wie eifrig die Wiener Porzellanfabrik auch bereits unter Du Paquier die FIGURALE PLASTIK pflegte, hat E. W. Braun in der mit Jos. Folnesics gemeinsam verfaßten 'Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur' an zahlreichen Beispielen dargetan. Aus der ersten Zeit der Kaiserlichen Periode stammt z. B. ein großer aus zahlreichen Gruppen und Figuren bestehender Parforcejagd-Aufsatz [Abb. 135]. Wie Meißen hat auch Wien Figuren aus der italienischen Komödie modelliert; für viele Wiener Figuren sind auch Meißener Modelle nachweisbar. Zahlreiche Tierfiguren, Soldaten, Handwerker, Verkäufer, allerlei allegorische, mythologische und Schäfergruppen sowie Einzelfiguren werden in Wien hergestellt. Um 1749 macht sich eine neue Richtung geltend, die unter dem Einflusse der Wiener Akademie, im besonderen der Schule Raphael Donners, steht und in NIEDERMAYER ihren Vertreter hat; ihre Hauptwerke sind mythologische Darstellungen. Echt wienerisch sind auch die derbkräftigen, auffällig barocken Gruppen und Figuren aus dieser Zeit, Tischfontänen, Putten im Kampf mit Delphinen u. a. In die sechziger Jahre gehört der aus zahlreichen Figuren bestehende Tafelaufsatz des Stiftes Zwettl, dessen Mittelstück Putten bei der Porzellanerzeugung darstellt. Einen neuen kräftigen Aufschwung erfährt die Wiener Plastik durch den Eintritt Grassis in die Fabrik; da er aber bereits der Louis-XVI-Richtung angehört, wird im nächsten Kapitel die Rede von ihm sein. — Als dritte Fabrik wäre die in HÖCHST zu erwähnen, die 1746 als Privatanstalt gegründet, dann kurmainzisch wurde. Auch hier wie in Meißen und Wien waren anfänglich ostasiatische Vorbilder maßgebend [japanische Arbeit]; daneben entwickelte sich aber bald die 'Deutschmalerei' [d. h. Malerei naturgetreuer Blumen], woran sich dann die eigentliche



G.d.K.

MEISSENER PORZELLAN-FIGUREN
AUS DER KÄNDLERSCHEN PERIODE



Abb. 135. Uhr. Wiener Porzellanmanufaktur. Du Paquier-Zeit. Graf Clam Gallas, Wien

Rokokoperiode der Fabrik mit ihrem Rocailleschmuck anschloß. Auf dem Gebiete der figürlichen Plastik hat Höchst sehr Bedeutendes geleistet, doch gehört ihr wichtigster Vertreter J. O. MELCHIOR erst der folgenden Periode an. — Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde durch den Kurfürsten Max Josef III. von Bayern hauptsächlich mit Hilfe von Wiener Überläufern die Manufaktur zu NEUDEGG gegründet; doch hatte man lange zu kämpfen, ehe man in den Besitz der richtigen Masse und der richtigen Glasur gelangte. Als dies endlich geglückt war, wurde die Fabrik [1758] nach NYMPHENBURG verlegt. In der Mitte der sechziger Jahre war die Produktion sehr ausgedehnt, ohne aber geschäftlich erfolgreich zu sein; doch gehören die unter dem Einfluß des Rokoko stehenden Figuren zum reizendsten ihrer Art [vgl. Abb. 136]; besonders ragte hierin BASTELLI hervor, der Mitte der sechziger Jahre starb. □

Unter den verschiedenen FÜRSTEN entstand ein förmlicher WETTBEWERB; jeder wollte seine Porzellanmanufaktur haben und jeder suchte dem anderen Geheimnisse und wichtige Mitarbeiter abzugewinnen. So wurden von Preußen noch mit Böttger selbst Unterhandlungen begonnen, die dann seine Untersuchungshaft herbeiführten, während der er starb. — Schon 1745, als die Meißener Fabrik als preußisches Lazarett diente, ließ Friedrich der Große Porzellan, Kaolin und einige Arbeiter nach Berlin bringen. Die wirkliche Gründung einer BERLINER Manufaktur erfolgte aber erst 1751 durch den Kaufmann WEGELY. Die Masse war eine gute rein weiße, doch konnte sich die Fabrik nur bis 1757 halten. 1761 wurde dann auf Veranlassung Friedrich d. Großen von dem Kaufmanne GOTZKOWSKY eine neue Manufaktur gegründet, die 1763 in königlichen Besitz überging. Die Formen zeigten anfänglich ausgesprochenen Rokoko-Charakter [vgl. die Farbentafel] und verloren ihn auch bis Ende des Jahrhunderts nicht ganz, trotzdem sich von 1775 an der Zopfstil deutlicher bemerkbar macht. Besonders hervorragend waren die Darstellung der Blumen, der Watteaufiguren und die Camayeu-Malereien, vor allem die in Rosenrot, die vielleicht überhaupt die besten ihrer Art sind, sowie die Reliefzieraten. Doch wird es zweckmäßiger sein, auch die Berliner Fabrik, deren Blüte doch etwas später fällt, erst im weiteren eingehender zu würdigen. □



Abb. 144. Frühstücks-Service, Wiener Porzellan um 1760. Fürst Nikolaus Esterházy, Eisenstadt

1755 wurde die Manufaktur zu FRANKENTHAL (Pfalz) durch PAUL ANTON HANNONG, der (auf Seite 157) schon erwähnt worden ist, gegründet und 1762 vom Kurfürsten Karl Theodor übernommen. Trotz fortwährender finanzieller Schwierigkeiten hat sie namentlich auf dem Gebiete der figürlichen Plastik, die sich in ihren Motiven an die Erzeugnisse der übrigen deutschen Fabriken anschloß, ausgezeichnetes geleistet; besonders reizvolle Figuren wurden von LINCK modelliert. Auf diesen und auf die Fabrik überhaupt wird übrigens noch der nächste Abschnitt zurückkommen müssen. Nebenbei bemerkt, war Frankenthal auch durch seine Fayencen, die damals gleichfalls als Porzellan bezeichnet wurden, berühmt. Die Manufaktur zu LUDWIGSBURG (Württemberg) wurde 1756—1758 begründet. Die Masse selbst hat eine Zeitlang einen etwas grauen Ton, doch sind die Formen ausgezeichnet gearbeitet. Die Rokokorichtung erhält sich sehr lange; immerhin ist Ludwigsburg die erste Fabrik, die — allerdings nur in den Figuren — dem Klassizismus huldigt. Die Streublümchen bleiben bis Ende des Jahrhunderts in Übung. Nach alten Beschreibungen lieferte Ludwigsburg besonders großartige Tafelaufsätze. — Auf die anderen Fabriken, wie FÜRSTENBERG im Braunschweigischen (1753 gegründet), die später noch zu erwähnen sein wird, ANSBACH (seit 1759), FULDA (seit 1765), die sowohl in Gefäßen als Figuren hervorragte, KASSEL (seit 1766), KLOSTER VEILSDORF und die kleineren thüringischen und anderen Manufakturen kann hier nicht näher eingegangen werden, auch nicht auf die um 1760 begründete Fabrik in ZÜRICH, die sich im allgemeinen an die



Abb. 135: Reiterin aus dem Parforcejagd-Tafelaufsatz. Wiener Porzellanmanufaktur, früheste Kaiserliche Periode. □ Fürst Auersperg, Schloß Slatinan □

deutschen Fabriken anschloß. Doch dürfen die Maler, die besonders in der ersten Zeit des Porzellanes außerhalb der Fabriken tätig waren, die sogenannten 'PFUSCHER' [im Gegensatz zu den Berufs-Porzellan-Malern] oder 'CHAMBRELANS', nicht ganz übergangen werden; insbesondere wären BOTTENGRUBER und PREUSSLER in Breslau hervorzuheben, von denen der letztere vornehmlich grau und schwarz mit Goldhöhung malte. □

Dem Porzellan gegenüber steht die deutsche FAYENCE an künstlerischer Bedeutung weit zurück. Immerhin wurden in Norddeutschland sicher schon vor der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts Fayencen mit Blaumalerei nach holländischem Vorbilde ausgeführt; in Berlin bemühte sich der Große Kurfürst selbst um die Hebung der Fayence-Erzeugung in Delfter Art. Vor allem wäre von deutschen Orten aber wohl HANAU zu erwähnen, wo schon in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts flüchtige Niederländer verschiedene Gewerbe, darunter auch die Fayence-Erzeugung, eingeführt hatten. Großen Aufschwung nahm die, damals als Porzellan-Fabrikation bezeichnete, Fayence-Erzeugung in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Es scheint, daß schon in diesem Jahrhundert mit der Blaumalerei in Delfter Art auch die Malerei mit Mangan verbunden wurde. In den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts wurde bereits mit vier Farben [Blau, Manganviolett, Gelb und Grün] gemalt und es wurden auch größere figürliche, besonders biblische, Szenen ausgeführt. Auch in FRANKFURT am Main gab es eine Fayencefabrik, die in den dreißiger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts als Konkurrentin der Hanauer Manufaktur erwähnt wird. In Höchst bestand von 1746—1758 eine Fayencefabrik, die dann aber durch das Porzellan vollkommen verdrängt wurde. □

Die wichtige NÜRNBERGER Fabrikation wurde 1712 von MARX, ROMEDI und HEMON begründet; die ersten Arbeiter kamen zum Teil aus Ansbach und aus anderen Orten mit älterer Fayence-Erzeugung, auch die Maler waren großenteils Fremde; die Blütezeit ist mit dem Namen der Familie KORDENBUSCH verknüpft. Die Formen lehnen sich zum Teil an die Delfter, zum Teile direkt an die ostasiatischen Vorbilder an; doch ist unter anderem die eigentümlich strahlige Anordnung um ein Mittelstück, die häufige Anwendung farrenkrautähnlicher Blätterformen sowie heimatlich landschaftlicher Motive für die Nürnberger Arbeiten bezeichnend. Auch wären neben den Weinkannen die Sternschüsseln [mit ihren



Abb. 136: Tänzer und Tänzerin, Nymphenburger Porzellan

sternförmig angeordneten Vertiefungen] besonders hervorzuheben. Die Malereien der besten Zeit sind teils blau, teils manganviolett, zitronengelb und grünlich ausgeführt; rot und schwarz kommen nicht vor. In späterer Zeit werden auch zahlreiche Muffelfarben verwendet. □

Die Fayencefabrik zu Bayreuth, oder vielmehr SANKT GEORGEN bei BAYREUTH, wurde 1720 begründet; die Blüte fällt in die Zeit der glänzenden Herrschaft des Markgrafen Friedrich [1735—1763]. Die meisten Arbeiten sind nur blau bemalt, wobei das Blau sehr licht ist und durch die große Zahl weißer Pünktchen [Bläschen] auffällt; bisweilen kommen auch reichere Malereien in Muffelfarben vor. Sehr gut ist die Vergoldung und die Versilberung ausgeführt. Die Verzierungen lehnen sich an ostasiatische an oder sind im Laub- und Bandelwerkstile gehalten; auch mehr naturalistische Streublümchen sind zu finden. Die sogenannte Porzellanfabrik in FULDA, die von 1736 bis zu Beginn des siebenjährigen Krieges aber wohl nur Fayence herstellt, übertrifft durch die Fülle der Farben und die vorzügliche Vergoldung alle anderen deutschen Fabriken. □

Die Kieler Fabrikation, die sich besonders durch ihre Farben auszeichnet, gehört wohl schon in die folgende Periode, wenn sie auch noch Rokokoformen fortführt. HAMBURG, dessen Fayencefabrikation bereits in die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zurückzureichen scheint, ragt besonders durch seine trefflichen blaubemalten Öfen und Ofenkacheln hervor; deren Blütezeit fällt in die Zeit ausgebildeteren Rokokos, weist aber noch vielfach etwas ältere Formen in der Art Schüblers auf. Von diesem war, nebenbei bemerkt, 1728 zu Nürnberg ein eigenes Werk über Stubenöfen erschienen. Auf die kleineren deutschen Fayencefabriken, wie ANSBACH, BRAUNSCHWEIG, MÜNDEN oder SCHREZHEIM, kann hier nicht näher eingegangen werden, obgleich sie zum Teile ganz Gutes erzeugten; nur kurz sei erwähnt, daß ebenso, wie Porzellane, auch Fayencen von Malern außerhalb der Fabriken bemalt wurden, und zwar sowohl in bunten Muffelfarben als schwärzlich in der Art der Schapergläser. □

Auf dem Gebiete des GLASES hat die Spätbarocke in Form des Laub- und Bandelwerkstiles besondere Bedeutung erlangt. Allerdings betont Pazaurek, daß



Abb. 137. Geschnittenes Glas mit Goldrand. Schlesien, um 17[illegible]. Reichenberg, Nordböhm. Gewerbe-Museum

die französischen und auch die deutschen Ornamentzeichner, obwohl bei Weigel in Nürnberg zwei Vorbildwerke für Glasarbeiter erschienen sind, wenigstens auf die böhmische Glasindustrie keinen nennenswerten Einfluß gehabt haben. Jedenfalls stellen die Glasornamente aber eine dem Laub- und Bandelwerk verwandte Art dar. Das 'Zieraten-Büchel vor Glasschneider und Künstler' von J. C. REIFF erinnert in manchem an die Ornamentik, wie sie sich etwa an Bauten des Joh. Lukas Hildebrandt findet, und zeigt einen pikanten Gegensatz von Schnörkeln, zarten Blumen, Tannen und Figuren. — Ein sehr beliebtes Ornament für Glasdekoration sind, wie in der ganzen Kunst der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, Jagdszenen; Jagden spielten ja auch im Leben der vornehmen Welt eine wichtige Rolle. Eine eigentümliche, besonders in den deutschböhmischen Gläsern häufige, Dekorationsart stellen weiter die reinen KALLIGRAPHENSCHNÖRKEL dar, die wir im siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderte auch in anderen Zweigen des deutschen Kunstgewerbes häufig finden. Beliebt sind ferner in der ganzen ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die zarten BLÄTTCHENRANKEN, die übrigens wohl schon in das siebzehnte Jahrhundert zurückreichen. □

Das Rokoko wird im Glase um die Mitte des 18. Jahrh. und zwar in der deutschen Umgestaltung üblich; wichtig sind in dieser Beziehung die Ornamentstiche des I. G. HAIDT und des bereits erwähnten J. C. Reiff aus Augsburg. Schlesien, das sich seit der politischen Trennung auch künstlerisch von Böhmen immermehr loslöst, bildet im Glase ein sehr bewegtes Rokoko aus [Abb. 137]; auch hat Schlesien viel Vergoldung. Zarter ist das Rokoko der deutschböhmischen Gläser, das aber besondere Bedeutung nicht erreicht hat. Da bereits früher [Seite 71 ff.] auf die deutsche Glaserzeugung dieser Zeit übergegriffen werden mußte, seien hier nur noch einige kennzeichnende Arbeiten beigefügt: Abb. 138 bietet noch die alte Technik des erhabenen Glasschnittes mit nicht sehr feinen Formen, die aber, mindestens auf Umwegen, von Frankreich beeinflußt sind; Abb. 139 zeigt das, besonders auf deutschem Boden beliebte, Kalligraphenornament, Abb. 140 reichere figürliche Darstellung; Abb. 141 führt eine Potsdamer Arbeit aus dem Beginne des 18. Jahrhunderts vor Augen. Eine besondere Art der Gläser dieser Zeit, die DOPPELWANDGLÄSER, stammt größtenteils aus Deutschböhmen und zwar aus dem zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. Der Erfinder dieser Technik ist übrigens vermutlich JOHANN KUNCKEL [1630—1702], der 1640—1688 für den großen Kurfürsten tätig war und auch als Erfinder des Goldrubinglases gilt; dieses wurde dann eine Spezialität Potsdams. — Die neue Technik des Doppelglases unterscheidet sich wesentlich von der altchristlichen: die Gläser werden nicht aufein-

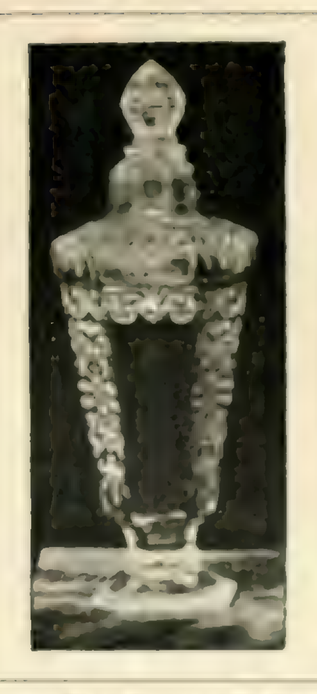




Abb. 138–140: [Links] Erhaben geschliffenes Glas, deutsch, Anfang des 18. Jahrhunderts. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbe-Museum. [Mitte] Geschnittenes Glas, deutsch-böhmisch, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbe-Museum. [Rechts] Geschnittenes Glas, ◻ Riesengebirge, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbe-Museum ◻

ander geschmolzen, sondern es werden zwei Gläser hergestellt, von denen das eine gut in das andere paßt; dann wird das kleinere mit Ölfarbe bemalt und vergoldet und darauf in das größere gefügt und verkittet [Abb. 142]. Es gibt auch Gläser, die außen silbern, innen golden oder marmoriert erscheinen; manche Malereien sind mit durchscheinenden Farben ausgeführt. Am häufigsten kommen bloß gravierte Metallfolien, nicht selten Gold- und Silberpartien nebeneinander, vor. Offenbar haben wir aber ziemlich häufig reine Dilettantenarbeiten vor uns.

Im Rokoko kommen auf Glasgefäßen auch wieder MALEREIEN, entweder bunt oder en camayeu in Purpur [mit weißem Deckgrunde], vor; auch erlangen die bemalten Milchgläser, die schon im siebzehnten Jahrhundert erscheinen, in der Mitte des achtzehnten unter dem Einflusse und als Ersatz des Porzellanes wieder einige Bedeutung. Jedenfalls hat die Glasindustrie Deutschlands in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts noch große Wichtigkeit und ihre Erzeugnisse gehören wie im siebzehnten Jahrhunderte zu den wichtigsten Gegenständen des Handels.

Auf keinem Gebiete des Kunstgewerbes trat vielleicht der unmittelbare Einfluß des Franzosentumes so stark hervor, wie in der TEXTILKUNST. Die Begründung der deutschen Seidenindustrie geht großenteils auf Refugiés zurück, die nach Aufhebung des Ediktes von Nantes Frankreich verlassen hatten; so gab es z. B. in Schwabach eine von dem Refugié MICHEL DE CLARVAUX mit Hilfe mehrerer Arbeiter aus Aubusson gegründete Fabrik für Tapisserien, die unter dem Schutze des Markgrafen von Ansbach, ebenso wie die dortige Erzeugung von Gold- und Silberstoffen, zu ziemlicher Blüte gelangte. Kaiser Leopold I. ließ JEAN TREHET [Trechet] aus den französischen Niederlanden zur Gründung einer Gobelinfabrik nach Wien kommen; Trehet tauchte hier zuerst 1687 auf, ließ aus Frank-



Abb. 141. Geschnittenes Glas. Potsdam, Anfang des 18. Jahrh. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbe-Museum

reich Gehilfen kommen und wirkte bis 1723 als Inspektor der Kaiserlichen Tapeten. Karl VI. ließ seine Gobelins aber wieder in Brüssel verfertigen. — Auch der große Kurfürst hat französische Gobelinweber angesiedelt, die dann durch Friedrich III., den späteren König Friedrich I., noch weitere Förderung erfuhren. Friedrich Wilhelm I. jedoch hatte für solche Unternehmungen keinen Sinn und so ging die Hauptperson, MERCIER, 1714 an die neugegründete Dresdener Tapisserie-Manufaktur; diese Werkstätte bestand dann bis zum Beginne des siebenjährigen Krieges. Die Berliner Manufaktur, die lange Zeit von VIGNE [gest. 1751] weitergeführt wurde, konnte nach Friedrich I. keine besondere Bedeutung mehr erlangen und war Mitte der achtziger Jahre jedenfalls schon außer Betrieb. Die Münchener Manufaktur, von der oben [Seite 77] schon die Rede war, wurde durch Max Emanuel 1718 neu begründet und hatte 1745—1777 ihre beste Zeit, während der ihre Erzeugnisse [auch in den Nachträgen zu Savary] denen der Pariser Gobelinmanufaktur gleichgestellt werden; 1810 endete die Fabrik aber wieder.

In Stuttgart, Kassel, Bayreuth, in verschiedenen Orten Brandenburgs und der Pfalz, in Krefeld, Elberfeld, Magdeburg, Braunschweig und Halle, in Hamburg, wo früh auch schon niederländische Flüchtlinge eingetroffen waren, ging die Stofferzeugung und manche andere Industrie hauptsächlich auf die Fremden zurück. Trotz des so herbeigeführten Aufschwunges der deutschen Textilkunst wurden die feineren Stoffe großenteils aber noch aus dem Auslande eingeführt. Die wirkliche Blüte der norddeutschen und österreichischen SEIDENWEBEREI fällt erst in etwas spätere Zeit; doch führen gerade die österreichischen Stoffe noch lange kräftigere Barock- und Rokokomotive fort. — Eigentümlich sind die quadratischen Decken in Leinen- und Seidendamast, die häufig mit allegorischen Darstellungen und historischen Anspielungen [auf Siege, Friedensschlüsse u. a.] geziert sind und schon in die Zeit Karls VI. und selbst weiter zurück reichen; die leinenen Arbeiten dieser Art stammen wohl großenteils aus Schlesien, die seidenen vielfach aus Sachsen.

Die deutschen Druckstoffe werden besser später zu behandeln sein. Bemalte Wandbespannungen mit Figuren und Pflanzen in chinesischem Geschmacke, wie sie sich besonders in österreichischen Schlössern nicht selten erhalten haben, sind größtenteils wohl eingeführt worden.

Unter den deutschen STICKEREIEN, die offenbar in allen Techniken dieses Kunstzweiges verfertigt wurden, müssen die Weißstickereien hervorgehoben werden, insbesondere die spitzenartigen Mousselinarbeiten; sie wurden hauptsächlich in Sachsen ausgeführt und erfreuten sich auch in Frankreich als POINT DE SAXE besonderen Rufes. Übrigens ragte auch Berlin auf diesem Gebiete hervor. Posamenterie-ähnliche Arbeiten verschiedener Art, auch in Stickerei ausge-

führt, stellte etwa Annaberg und Freiberg [in Sachsen] her; als Erzeugnis Freibergs werden besonders auch POINTS D'ESPAGNE erwähnt. In der wirklichen SPITZE stand Schlesien an erster Stelle, besonders Hirschberg und Annaberg; ein Teil der Spitzen mochte später schon aus Böhmen kommen. Von Schneeberg wird berichtet, daß Spitzen in allen Farben [also wohl auch Posamenterien] hergestellt wurden. Auch Idria [Krain] hat seit Karl VI. bereits lebhaftere Spitzenindustrie. Wichtig waren im ganzen deutschen Gebiete aber jedenfalls nur die Klöppelarbeiten, nicht die Nähspitzen. ☐



Abb. 112. Zwischengoldglas, deutsch-böhmisch, Mitte des 18. Jahrh. Reichenberg, ☐ Nordböhmisches Gewerbe-Museum ☐

Für die große und eigentümliche Bedeutung des deutschen Rokoko spricht es, daß kühnere Rokoko- oder ganz freie Barockformen sich auf BUCHEINBÄNDEN überhaupt fast nur in Deutschland finden. Auch die Verwendung der Pointillé-Stempel geht kaum irgendwo sonst [höchstens Italien ausgenommen] so weit wie hier; doch gibt es auch die feinen französischen Spitzenmuster. Am höchsten stand in Deutschland wohl die pfalzgräfliche Hofbuchbinderei in HEIDELBERG unter dem letzten Kurfürsten der Linie Pfalz-Simmern. ☐

Auf die Wichtigkeit der deutschen, besonders Augsburger, Buntpapier-Erzeugung wurde schon wiederholt hingewiesen; am Ende des 17. Jahrhunderts waren besonders die Fabriken von Munk und Stoy von Bedeutung. Eine lehrreiche Sammlung besitzt das Germanische Museum in Nürnberg [man vergleiche den 'Anzeiger des German. Museums' 1889]. ☐

Die Weltbedeutung des deutschen Kunstgewerbes im achtzehnten Jahrhundert lag, wie gesagt, auf dem Gebiete des Eisens und auf dem des Porzellans. In der Kunst, aus der plastischen Gestaltung dieser Stoffe etwas neues, ihrem Wesen entsprechendes und zugleich phantasievolles, zu schaffen, ist wohl das höchste geleistet, was bisher überhaupt erreicht worden ist. Und das war, wie gezeigt, nur durch die eigentümliche Entwicklung des Kunstgefühles in den deutschen Ländergebieten möglich geworden, nur dadurch, daß deutsches und französisches Rokoko eben nicht dasselbe ist. ☐

5. SÜDROMANISCHE LÄNDER ☐

Die südromanischen Länder haben eine wirkliche Rokoko-Entwicklung nicht durchgemacht, dazu fehlten schon die geistigen Grundlagen der Bewegung des Nordens; die südlichen Länder führen in der Hauptsache noch durch die längste Zeit des achtzehnten Jahrhunderts die Barocke fort. Im ganzen kann man auch sagen, daß in Italien im achtzehnten Jahrhundert ebenso wie in Deutschland, wenn nicht noch mehr, an die Stelle des Interesses für bildende Kunst vielfach das für THEATER und MUSIK getreten ist; Metastasio, Goldoni, Gozzi, Pergolese, Cimarosa beschäftigten die öffentliche Meinung mehr als die bildenden Künstler. ☐

Die Architektur nahm im allgemeinen Kunstinteresse allerdings noch einen breiten Raum ein; im Theater war die dargestellte Szene sogar entschieden wichtiger als die Handlung des Stückes selbst und schuf mit der Musik und mit dem Zauber der Sprache zusammen gewiß ein Gesamt-Kunstwerk von überwältigender Größe. Gerade das Vorherrschen der vom Zwange des Materials unabhängigen THEATRALARCHITEKTUR und der gleichfalls reich entwickelten Festarchitektur der Kirchen ließ die Raumphantasie sich in ungeahntem Maße entfalten, trug aber auch zur völligen Auflösung der Architektur bei. Es erfolgte so vielleicht etwas Ähnliches wie im französischen Rokoko, doch ergab sich keine so scharfe Trennung von Konstruktion und Dekoration, wie in Frankreich. Es sind daher noch eher die Verhältnisse in vielen Teilen Deutschlands vergleichbar. Immerhin wird es begreiflich erscheinen, daß Juste-Aurèle Meissonier, einer der Hauptschöpfer des französischen Rokoko, ein Großteil seiner Formenwelt italienischer Schulung verdankt. □

Da die südromanischen Länder innerhalb der europäischen Völkerfamilie im achtzehnten Jahrhundert aber überhaupt keine führende Stelle mehr einnehmen, so kann man sich hier wohl mit einigen Andeutungen begnügen. Auf einzelnes wurde übrigens schon hingewiesen. Die nebenstehende Abbildung bietet einen Schrank von sehr vorgeschrittenen Barockformen, die in vielem schon an die der sogenannten Theatralarchitekten (wie die Bibbiena) erinnern; es stimmen sowohl die großen Voluten-Konsolen, die jetzt an Stelle der früher üblichen geraden oder gewundenen Säulen treten, wie die reichen Schnörkel und Vasen des Aufsatzes oder die zierlicheren Ornamente der Füllungen ganz mit der Formenwelt dieser Meister überein. □

Die üppigsten Barockformen hat, nebenbei bemerkt, wohl Portugal aufzuweisen; die sechzig königlichen Wagen zu Belem werden als das Überladenste und Übertriebenste geschildert, was man sich überhaupt vorstellen könne. □

Vereinzelt, besonders in der Hofkunst Piemonts, das Frankreich ja in vieler Beziehung näher stand, erkennen wir wohl auch klarere französische Rokokoeinflüsse. Französische Einzelformen fanden übrigens immer Eingang; insbesondere brachten die stets am französischen Hofe oder sonst im Auslande beschäftigten Italiener Anregungen in ihre Heimat, meist Oberitalien, zurück. □

Die eigentümliche Entwicklung Italiens und des übrigen Südens läßt es auch erklärlich erscheinen, daß vielfach direkte Kompromisse zwischen Einheimischem und Fremdem stattfanden; dies gilt selbst von einem so bedeutenden Werke, wie dem Schlafraume mit Alkoven im Palazzo Manin zu Lucca. □

In den meisten Fällen werden die französischen Anregungen durch den südlichen Geist aber in den Hauptlinien gewandelt; so ist etwa ein reichgeschnitzter und vergoldeter Konsoltisch in der Galerie Corsini zu Florenz viel schwungvoller gehalten, als wir es bei französischen Arbeiten zu sehen gewohnt sind. Auch die reizvollen Schnitzereien im Palazzo dei Clerici zu Mailand sind trotz des klaren französischen Rokoko-Einflusses und verhältnismäßiger Strenge und Einfachheit durch einen gewissen weichen Schwung und größere Fülle von den französischen Arbeiten unterschieden. □



SCHRANK IM MUSEO DI
ANTICHITA ZU PARMA

Sehr bezeichnend für die italienische Auffassung der sich lösenden Barocke oder des Rokoko sind die vielfach erhaltenen Altarvorsätze aus getriebenem Silberblech, wie das prächtige Stück im Dome zu Guastalla. Unter den Vorlagewerken für GOLDSCHMIEDEARBEIT wäre besonders das Werk von JOANNES GIARDINI "Promptuarium artis argentariae" (Rom 1750) hervorzuheben, ein Werk, das zum Teile noch barocke Rokokoformen, zum Teile ganz naturalistische, zum Teile aber auch beide miteinander vereinigt zeigt; dabei ist auch hier der französische Einfluß unverkennbar. Zu erwähnen wären vielleicht noch die Ornamentstiche von J. C. MALLIA (1757), die ausgesprochenderes Rokoko bieten. □

Von der Weiterbildung der italienischen KERAMIK war schon oben (Seite 20 ff.) die Rede; die Fayence des achtzehnten Jahrhunderts sucht vor allem die freie Ausführung und den Farbenreichtum der Porzellanmalerei zu erreichen und wendet daher viel Überfangglasur im Muffelbrande an. Zu den älteren Fabriken treten nun auch zahlreiche neue, besonders in Oberitalien (PAVIA, MAILAND, TREVISO, NOVE u. a.), die alle in dieser Richtung tätig sind. Die Fabriken in ihren einzelnen Leistungen künstlerisch auseinanderzuhalten, ist heute aber kaum möglich; vielfach ist die alte Majolika übrigens auch zur Bauerntöpferei herabgesunken. □

Nicht ohne Bedeutung sind die immer wieder erneuten Versuche, wirkliches PORZELLAN herzustellen. Lange Zeit wurde in Italien kein Kaolin gefunden, so daß man eine porzellanähnliche Masse auch durch Verwendung von Magnesit zu erreichen suchte (heute als Bastard- oder Hybriden-Porzellan bezeichnet). □

Die Porzellanfabrik in VENEDIG wurde 1720 durch Hunger, der aus Wien kam, begründet. Die Porzellanerde wurde über Nürnberg aus Meißen gebracht; die venezianische Masse ist durch ihre glasige und fast durchsichtige Erscheinung gekennzeichnet. Nach Hungers Weggang aus Venedig stockte die Fabrikation eine Zeitlang, wurde dann aber durch Geminiano Cozzi wieder aufgenommen. (Die Marke dieser Zeit ist der Anker — goldblau und rot — oder „Venezia" in verschiedenen Schreibweisen.) Der Dekor ist ziemlich mannigfaltig: mythologische Szenen, Callotfiguren, Komödienszenen, Chinoiserien und Landschaften. Neben der Schwarzlotmalerei mit Goldhöhung bedient sich die Fabrik auch der blauen Unterglasurfarbe. Die Fabrik zu DOCCIA (bei Florenz) wurde 1735 vom Marchese Carlo Ginori begründet. Über die bisher in Dunkel gehüllten Anfänge der Fabrik hat E. W. Braun im Junihefte des Burlington-Magazine (1908) wertvolle Aufschlüsse geboten; die Fabrik wurde danach von Karl Wendelin Anreiter aus der Wiener Fabrik eingerichtet. Bezeichnete Werke des Meisters und andere wichtige Frühwerke der Fabrik sind an der genannten Stelle abgebildet. Eine zweite Gruppe früher Doccia-Porzellane schließt sich an Meißener Vorbildern; dazu gehört das große Speiseservice im Pittipalast mit bunten Blumensträußen und Sternblumen, in den für die Fabrik kennzeichnenden hohen Farben mit Gold. Die Fabrik von CAPODIMONTE (bei Neapel) wurde 1740 gegründet, verfertigte aber nur Weichporzellan; ihr Ruf beruht besonders auf ausgezeichnet modellierten und gemalten Seetieren und auf Servicen mit ebenso trefflich modellierten und bemalten mythologischen Reliefs, wofür sich ein herrliches Beispiel in dem Service des regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein vorfindet. Die Fabrik in NOVE (bei Bassano) hat hervorragend



schöne Teller mit mythologischen und Schäferszenen geschaffen; VINOVO [bei Turin] kopiert Malereien und Plastik anderer Fabriken ziemlich unselbständig. — Aus der Fabrik von Capodimonte ging nach 1759, als Karl II. von Sizilien spanischer König geworden war, die spanische Fabrik von BUEN-RETIRO hervor, deren Erzeugnisse übrigens in den ersten 30 Jahren des Bestandes ausschließlich zu Geschenken des Hofes verwendet wurden und auch später noch nur selten in breite Schichten des Handels gelangten; es wird noch im folgenden Abschnitte von dieser Fabrik zu sprechen sein. □

Von besonderen Erzeugnissen der spanischen Kunstindustrie seien hier beiläufig noch etwa die Fayencen von ALCORA in der Provinz Valencia hervorgehoben; ihr Zusammenhang mit Moustiers wurde bereits oben [Seite 114] erwähnt. Farbige Fayencefliesen [im allgemeinen azulejos genannt] wurden besonders im Gebiete von Valencia — sonst vor allem auch in Portugal — hergestellt; die Zeichnungen solcher Arbeiten wurden allmählich aber sehr volksmäßig, insbesondere in den mit Jagd- und Tierdarstellungen bemalten Stücken [azulejos de montería]. □

Von dem Rückgange der italienischen GLASERZEUGUNG im 18. Jahrhundert war bereits oben [Seite 19] die Rede. Einen Spiegel, der entschieden schon französische Einflüsse verrät, zugleich aber auch die italienischen Spätbarock- oder, wenn man sie so nennen will, Rokokoformen zeigt, bietet Seite 219. Nebenbei möge man hier auch den in der Scheibe sich spiegelnden barocken Glasluster beachten.

Die Vorherrschaft der italienischen TEXTILKUNST ist bereits seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts gebrochen; doch haben Genua, Venedig, Mailand, auch Florenz, Bologna, Neapel, Lucca, Reggio [im Modenesischen] sowie Turin in der Erzeugung von Seidenstoffen noch Bedeutung. Mailand ragt auch durch Stickereien hervor; Bologna erzeugt besonders Seidenbänder, die selbst nach Frankreich ausgeführt werden. Größere Wichtigkeit für das übrige Europa hat Italien aber nur mehr durch die Ausfuhr von Seidenmaterial, nicht von Stoffen. □

Für die ganze Stellung der italienischen Textilindustrie um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kann die folgende Stelle bei Savary als kennzeichnend angesehen werden: 'Es ist bemerkenswert, daß die Italiener, wenngleich Frankreich den größten Teil seines Seidenmateriales aus diesen Ländern bezieht und in allen Städten Italiens ebenso schöne Gold-, Silber- und Seidenstoffe erzeugt werden wie in Frankreich, daß, sage ich, die Italiener dennoch die französischen Manufakturen ihren eigenen vorziehen und daß die Fürsten und Großen Italiens nicht gut gekleidet zu sein glauben, wenn sie ihre Stoffe nicht aus Paris, Lyon oder Tours bezogen haben.' □

Es erklärt sich dies eben daraus, daß Frankreich bereits die Vorherrschaft in der Mode an sich gerissen hat und daher immer die neueren Muster brachte. Selbst im Levantehandel herrschte Italien nicht mehr allein; wenigstens heißt es in der eben angeführten Quelle, wo von Stoffen, die für den Handel nach Konstantinopel in Betracht kamen, die Rede ist: 'Hauptsächlich sind es die Florentiner Satins, die Venezianer Tabis und Damaschette mit oder ohne Goldblumen, die geblümten Brokate mit Gold- oder Silberfäden und die geblümten Genueser Samte. Obgleich alle diese Stoffe ihre alten Namen bewahren, ist doch ein Großteil von ihnen in

Lyon, Tours, Amsterdam und London erzeugt, und man verkauft sie den türkischen Kleidermachern oder den armenischen Kaufleuten als echt venezianisch oder echt genuesisch. □

Auf dem Gebiete der Stickerei schafft Italien immer noch Hervorragendes; besonders zeigen die prachtvollen Kirchenstickereien schwungvolle Spätbarock- oder etwas schwere Rokokoformen, vereinigt mit sehr weitgehendem Naturalismus in Einzelheiten. Sehr schöne Arbeiten stammen aus dem Venezianischen und aus Mailand; auch die Metropolitankirche zu Turin besitzt unter anderen ein sehr bezeichnendes Antependium, wie ja Piemont in der Spätbarockzeit überhaupt besonders hervortritt. □

In der SPITZENERZEUGUNG hat Italien jedenfalls die Führung verloren. Es gingen später nicht nur die künstlerischen Anregungen großenteils vom Norden aus; sondern es war auch der feinere Faden der nordischen Länder der entsprechendere für die nun erstrebten Formen. Unter ARGENTELLA versteht man angeblich in Italien erzeugte Nähspitzen mit stärkerem Barock- oder Rokokozuge in der Art der gewöhnlich Argentan zugeschriebenen Arbeiten; doch wird der Ausdruck in unklarer Anwendung und ohne Anspruch auf besondere Berechtigung gebraucht.
□ □

Die Kunst der übrigen, besonders der nordischen, Länder wird besser bei Betrachtung der folgenden Periode, in der diese Gebiete für die Kunst des gesamten Europas größere Bedeutung erlangt haben, berücksichtigt werden. □
□ □

Wenn wir hier beim Überblick über die Spätbarock- und Rokokokunst Italien als einen Ausläufer der großen Entwicklung betrachtet haben, während es bei Besprechung der früheren Barockkunst vorangestellt worden ist, und wenn Frankreich inmitten der ganzen Entwicklung eingereiht erscheint, so wird dies wohl nicht als willkürliche Anordnung angesehen werden, sondern als im Wesen der Sache begründet. Italien stellt den Ausgangspunkt der ganzen Bewegung dar und auch das Ausleben und Absterben der ursprünglichen Ideen; Frankreich tritt dagegen immer deutlicher in den Mittelpunkt der ganzen Bewegung. Deutschland steht in gewisser Beziehung jedesmal zwischen Italien und Frankreich, nicht führend, aber aus verschiedenen Anregungen heraus doch selbständiges schaffend; ja man darf sagen, daß Deutschland durch die Barockentwicklung wieder in sein eigentliches Kunstelement gelangt ist; man kann es in gewissem Sinne als das phantastische oder musikalische bezeichnen und wird sich erinnern, daß es schon einmal in der Spätgotik und in noch früheren mittelalterlichen Zeiten Wundersames geschaffen hat. Wir wollen nicht sagen, daß im Phantastisch-Musikalischen die einzige Möglichkeit deutscher Kunstentwicklung liege und daß nicht andere Völker in manchen Stadien ihrer Entwicklung auch ähnliche Empfindungen haben konnten; aber doch entspricht es dem Deutschen ganz besonders und man kann bei jedem Volke gewisse vorherrschende Neigungen erkennen. Wir haben dies auch bei Holländern und Engländern gesehen, die in manchem den Nordfranzosen näher verwandt sind als den Deutschen, wenigstens als den Ober- und Mitteldeutschen, in manchem sich allerdings auch deutlich von den Franzosen unterscheiden. □

Schon diese nationalen Unterschiede haben das Bild außerordentlich reich, oft fast verwirrend, gestaltet; dazu kommt aber noch die Umwandlung der Gedanken durch die zeitliche Entwicklung. Denn jede Idee wandelt sich in sich, schon dadurch allein, daß sie lebt und zunimmt. Und wenn sie verfällt, so wächst schon Neues neben ihr empor, wozu sie den Samen gestreut hat, da sie noch in voller Kraft war. Wir haben gesehen, daß sich der Barockgedanke in manchen Ländern in der gemeinhin als Rokoko bezeichnenden Periode zum Höchsten entfaltet, in anderen darin bereits wieder verflüchtigt. Es wird sich aber bei Betrachtung der weiteren Entwicklung vielleicht auch zeigen, daß die auf die Barock- und Rokokoperiode folgende Zeit der vorhergehenden weniger gleicht, als der weiter zurückliegenden Renaissance; aber oft ist ja der Enkel dem Großvater ähnlicher als dem Vater. Der Klassizismus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hängt in Frankreich durch den nie ganz ausgestorbenen Klassizismus der Louis-XIV-Zeit, der selbst wieder auf noch älterem Klassizismus fußt, mit der Renaissance zusammen; auch in anderen Ländern gibt es manches Bindeglied mit älterer Entwicklung; überall werden sich jedenfalls Ursachen erkennen lassen, die wieder zu Ergebnissen leiteten, die der Renaissance ähnlich, aber natürlich nicht gleich, waren. Die kühlere Auffassung, der Mangel kindlichen Glaubens an das Recht der Phantasie in der bildenden Kunst haben den Louis-XVI- oder Zopfstil, oder wie man ihn nennen mag, herbeigeführt. Das immer stärkere Anklammern an die Antike, als Ausdruck verwandter Empfindung, ist dann nur eine Folge — und nicht die Ursache — der Hauptbewegung. Wir haben das Eindringen eines neuen Raum- und Farbengefühles schon an verschiedenen Einzelheiten erkannt, so etwa an den Gobelins oder an den späteren Meißener Porzellanen. Die alten Formen werden, man könnte sagen, bereits verschämter verteilt und ohne die innere Kraft und die Lust früherer Zeit. Alles dagegen erfolgt mit feinem Abwägen und mit zarter Anspannung des Gefühles, wie sie einer vor allem nach Wahrheit suchenden Richtung entsprechen; die starken geistigen Anregungen gehen für einige Zeit eben nicht mehr von der bildenden Kunst aus. □

Wir mußten bei Besprechung der wichtigsten Grundlagen, auf denen die Barockentwicklung beruht, das Zunehmen des Gefühlsmomentes, das sich vor allem auch im Wachsen der religiösen Empfindung verriet, besonders hervorheben; natürlich wollten wir damit nicht im entferntesten sagen, daß die religiöse Bewegung an sich die Barockkunst gerade so, wie sie tatsächlich geworden ist, schaffen mußte oder daß etwa gar die Jesuiten die Begründer des neuen Stiles gewesen seien, wie es hie und da wohl zu lesen ist. □

Es wandelt sich, wie immer wieder betont werden muß, die Kunst in sich, indem ein angeschlagener Ton weiter geführt, ein eingeschlagener Weg — wenigstens von einigen — folgerichtig weitergegangen wird; freilich nicht alle folgen dann dem, der so vorgeht. So hat sich auch schon gezeigt, daß bereits in der Hochrenaissance aus rein künstlerischen Motiven, nicht durch allgemein kulturelle Einwirkungen, — gewissermaßen durch bloße Weiterentwicklung gegebener künstlerischer Ideen — manche Formen entstanden sind, die unbedingt als Vorstufen der Barockkunst gelten können; daß sie aber zum Siege gelangt sind, verdanken

sie doch nur der allgemeinen Kulturentwicklung. Durch diese erst vermochte michelangelesker Geist den palladianischen auf weiten Gebieten in den Hintergrund zu drängen; durch die allgemeine Entwicklung konnte palladianisch-klassizistischer Geist später aber auch wieder siegen. So kann Individuelles stets zum Typischen werden und Neues an scheinbar Verlorenes wieder anknüpfen. Jedenfalls ist auch in der Barock- und Rokokokunst immer Material vorhanden gewesen, das eine neue Weltanschauung dann zu neuem Aufbau benützen konnte. Gewisse Errungenschaften der Barock- und Rokokozeit sind aber trotz späterer Wandlungen unverloren geblieben und konnten höchstens vorübergehend zurückgedrängt werden, so insbesondere die schwungvollen, dem Gebrauche und dem Gebraucher wirklich angepaßten Formen des Mobiliars und vieler kleiner Geräte. Und kaum zu irgendeiner Zeit sind Zweck, Form und Material der kunstgewerblichen Gegenstände so ineinander aufgegangen, wie in dieser.

M. Dreger

DAS KUNSTGEWERBE IN DER LOUIS-XVI- UND EMPIREZEIT



Satire auf die Übertreibungen des Klassizismus
□ von E. A. Petitot. □

KAPITEL III • DAS KUNSTGEWERBE IN DER LOUIS-XVI- UND EMPIREZEIT ☐

Zur richtigen Einschätzung des im folgenden Gebotenen mag in Erwägung gezogen werden, daß der MANGEL an VORARBEITEN für die Geschichte des Kunstgewerbes vom siebzehnten Jahrhundert an, auf den bereits im vorangegangenen Abschnitte hingewiesen werden mußte, sich in noch viel höherem Maße für die Zeit von 1770 bis 1840 geltend macht. Mit Ausnahme bestimmter, Frankreich betreffender Kapitel, liegt nur in wenigen Partien geordnetes Material vor, so daß Ungleichmäßigkeit der Behandlung nicht zu vermeiden war. ☐

Mehr als zwei Jahrzehnte vor dem Regierungsantritt Ludwig XVI. (1774) begann die Geschmacksrichtung, die wir mit LOUIS-XVI- oder in den deutschen Abwandlungen als ZOPFSTIL zu bezeichnen pflegen. Sie ist hervorgegangen aus der Übersättigung am Rokoko und aus der Überzeugung, daß die Kunst einen Läuterungsprozeß durchmachen müsse, in dem die Antike als Führerin zu gelten habe. Selbstverständlich kann sie aber den Zusammenhang mit dem Rokoko nicht ganz verleugnen, und obwohl im Gegensatz zu ihm stehend, ist sie doch erfüllt von seinen Reizen und verdankt es gerade ihm, daß sie sich fast auf die Dauer einer Generation von Pedanterie und trockener Nüchternheit fern zu halten vermochte. ☐

GEISTIG VORBEREITET war die Überzeugung von der Mustergültigkeit der Antike durch Männer, die, zum Teil dem Kunstbetriebe ihrer Zeit sonst ferne stehend, ALTERTUMSSTUDIUM zu ihrem Lebensberuf erwählt hatten. Noch dem 17. Jahrhundert gehört Jacques Spons' Beschreibung der Reisen in Griechenland an (erschienen 1676 bis 1678). Jean Mabillons und Bernard Montfaucons Arbeiten auf archäologischem Gebiete, namentlich das große Sammelwerk antiker Monumente von Montfaucon (seit 1719), hatten in den Kreisen aller Gebildeten lebhaftes Interesse erweckt. Graf von Caylus hatte 1752 bis 1767 die sieben Bände der Recueils d'antiquités veröffentlicht; bereits 1747 war der Altertumsforscher J. J. Barthélemy, dessen 'Voyage du jeune Anacharsis' von tiefgehender Wirkung war, auf Grund seiner Arbeiten Mitglied der Akademie der Wissenschaften geworden; 1764 gab Winckelmann seine Geschichte der antiken Kunst heraus; zwei Jahre später ist Lessings Laokoon erschienen. Ganz im Allgemeinen hatten sich in Frankreich schon 1737 der Kupferstecher Charles Nicole Cochin, in Deutschland 1741 ein Anonymus im 'Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und neuen Künste' und 1749 der Dresdener Baumeister Crubsacius gegen die Verwilderung der Kunst gewendet. Geradezu revolutionierend wirkte aber des Jesuiten MARC-ANTOINE LAUGIER 'Essai sur l'architecture' (1752). Man darf sagen, daß Laugier für die bildende Kunst in Frankreich von ähnlicher Bedeutung wurde, wie Rousseau für das Denken auf sozialem und politischem Gebiete. Nicht ohne Einfluß auf die Bewegung war ferner das Interesse der Marquise von Pompadour für die Antike, das durch ihren Lehrer Jacques Guay, einen genauen Kenner der Florentiner Kameensammlung, in so hohem Maße geweckt worden war, daß auf ihr Betreiben hin ihr Bruder, der Marquis de Vaudrières, sowie Abbé Leblanc, Cochin und der Architekt

Soufflot nach Italien gingen, um 'die wahre Schönheit' zu studieren. Sie verblieben dort von 1748 bis 1751; ihr Aufenthalt fiel also mit der Entdeckung der Ruinen von Pompeji (1748) zusammen, wogegen die Ergebnisse der Ausgrabungen in Herkulaneum bereits seit 10 Jahren Kunstfreunde und Künstler in Atem hielten. Soufflots Studien am Tempel zu Paestum wurden 1764 publiziert; Cochin hatte schon früher seine 'Observations sur les antiquités d'Herculanum' veröffentlicht. Auch die zahlreichen Aufnahmen nach antiken Architekturen, die der Maler Hubert Robert während seines von 1754 bis 1766 dauernden Aufenthaltes in Italien auf Veranlassung Marignys nach Paris sandte, trugen viel zur Verbreitung der klassischen Formen unter den Künstlern bei. 1762 war Stuarts und Rewetts berühmtes Werk über die Architektur Athens erschienen. So wurde allmählich der Glaube, daß die Antike der Jungbrunnen einer auf Abwege geratenen Kunst sei, die Überzeugung der gesamten geistig lebendigen Welt. Sie ging Hand in Hand mit den freien forschenden Gedanken, die der Aufklärungsbewegung zugrunde lagen und die jede Autorität auf ihre Berechtigung hin zu prüfen begonnen hatten.

Neben der literarischen Bewegung, und ohne Zweifel durch sie angeregt, zeigen sich zunächst auf dem Gebiete der BAUKUNST sehr wirksame Reformbestrebungen. Selbst unter den Architekten der sonst so konservativen französischen Akademie kam, vorläufig wohl mehr theoretisch als praktisch, die Überzeugung zum Ausdruck, daß nur ein gründliches Studium der Antike die Kunst in gesunde Bahnen zu lenken vermöchte. Jacques Ange Gabriel, der das Garde meuble auf der Place de la Concorde (1762 bis 1770), das Theater in Versailles und Klein Trianon (1771 bis 1776) erbaute, J. F. G. Blondel, Constant d'Jvry und Soufflot, der Erbauer von Sainte Geneviève, dem späteren Pantheon, waren hier die vorwärts drängenden Neuerer. Ihre Formensprache wurde bald weit über die Grenzen Frankreichs hinaus tonangebend. Blondels vielbenutztes Lehrbuch 'Cours d'architecture' hielt sich von Rokokoformen bereits gänzlich frei. □

Außer den genannten Architekten haben noch eine Reihe anderer in der Entwicklung der französischen Baukunst im Sinne der angedeuteten neuen Richtung hervorragend gewirkt. Da ist vor allem Ch. N. Le Doux, ein Schüler Blondels, der, anfangs als Stecher tätig, dann Architekt wurde und als Staatsstipendiat in Rom studierte; als Baumeister des Königs baute er den Pavillon Lucienne und den Pavillon Dubarry; auf weitere Kreise hat er auch durch sein Werk, 'L'architecture considéré sous le rapport de l'art' Einfluß genommen. Ein anderer Schüler Blondels, M. J. Peyre, der ebenfalls den Rompreis erhalten hatte und Inspektor der königlichen Bauten wurde, hat 1765 seine architektonischen Werke veröffentlicht. Wie er hat auch Bernard Poyer, der unter anderem die Fassade des Corps legislatif erbaute, durch zahlreiche baugeschichtliche und bautechnische Werke ungewöhnliche Bedeutung erlangt. □

Zu den strebsamsten Neuerern unter den Pariser Architekten gehörten ferner J. Gondoin, der Erbauer vieler Paläste, Häuser und Villen, sowie der École de médecine auf dem Boulevard Saint Germain, und der Belgier Jean Neufforge, der namentlich durch sein sechsteiliges Werk 'Recueil élémentaire d'architecture' befruchtend auf den neuen Stil gewirkt hat. □



LE BILLET-DOUX · VON N. LAFRENSEN
NACH DEM STICHE VON NIC. DELAUNAY





Auch außerhalb Frankreichs gewann die Bewegung bald festen Boden. In ENGLAND war es vor allem Robert Adam (1728 bis 1792), der die Innenräume vieler Paläste ausgestaltete, und selbst W. Chambers lenkte durch seine Architekturwerke in gewissem Sinne in die neuen Bahnen ein. In ITALIEN wird die klassizistische Richtung schon sehr früh und unabhängig von Frankreich durch die Architekten Galilei (geb. 1691), Fuga (geb. 1699) und Vanvitelli (geb. 1770), betreten. Im Norden, namentlich im Venezianischen, in Mailand, Turin, Genua knüpft der Klassizismus direkt an Palladio an. In Venedig selbst stand Antonio Selva, der in Paris studiert hatte, der Erbauer des Theaters la Fenice, an der Spitze. □

Für die Allgemeinheit wichtiger als die neuen Bauten, deren Einfluß doch mehr auf ihre Heimat beschränkt blieb, waren die italienischen KUPFERSTICHWERKE nach antiken Architekturen; sie waren es, die wesentlich dazu beitrugen, das Studium der Antike in ganz Europa zu verbreiten. So die Ruinen Roms von Giambattista Piranesi und Marco Carlonis Darstellungen des Inneren der Titusthermen. DEUTSCHLAND und ÖSTERREICH standen in jener Zeit in ausgesprochener Abhängigkeit von Frankreich. In Wien war Hohenberg, bekannt durch seine reizvollen Bauten in Schönbrunn, einer der führenden Architekten an der Akademie. In Berlin war Blondels Schüler, Karl von Gontard, der die Aufsicht über den Bau des Neuen Palais führte und die Türme der Kirchen auf dem Gendarmenmarkt baute, entschieden der talentvollste Vertreter der neuen Richtung. Ferner wären Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf, der das Schloß zu Wörlitz bei Dessau im klassizierenden Zopfstil erbaute, und der bereits genannte Crubsacius in Dresden als diejenigen zu erwähnen, deren Beispiel die neue Richtung förderte. Im Westen Deutschlands sind zahlreiche Lustschlösser dieser Zeit, wie Solitude bei Stuttgart, das Innere der Schlößchen Favorite und Monrepos sowie eine Reihe anderer direkt von französischen Architekten errichtet worden. □

Geradlinige Grundrisse, schwaches Vortreten der Risalite, matte Profilierung der Pilaster, Geradlinigkeit der Fenster und Schlichtheit ihrer Umrahmung, Vermeiden von Gebälksverkröpfungen, Sparsamkeit in den Ornamentmotiven, kurz eine überall hervortretende verständige MÄSSIGUNG, die sich mitunter bis zur Nüchternheit steigert, kennzeichnen diese Bauten. Natürlich erfahren diese charakterisierenden Züge manche Modifikation. Denn ist beim Auftreten neuer ästhetischer Anschauungen einerseits das Moment der Gegensätzlichkeit von Wichtigkeit, so kommt anderseits dem Gesetze der TRÄGHEIT, dem Hängen am Gewohnheitsmäßigen, keine minder große Bedeutung zu. Das Auge der Künstler aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, im Formenüberschwang des Rokoko erzogen, empfand vieles als einfach, schlicht und streng, was im Vergleich zur griechischen Antike, als gekünstelt und überreich bezeichnet werden müßte. So trachtet man zwar bei den Profilierungen den klassischen Formen möglichst nahe zu kommen, weicht aber mit einer ausgesprochenen Vorliebe für das Gefällige und Zarte den derben, kräftigen Linien in der Regel aus. Die Zutaten bei jeder einzelnen Form, bei den Kapitellen, Friesen, Gesimsen, Schlußsteinen der Bogen, bei Trägern, Sockeln, Verdachungen, Konsolen usw. werden mit Absicht 'modernisiert'. Tuchgehänge, Blumen- und Blättergirlanden, Medaillons, Embleme und

Symbole, ja selbst figurale Gebilde, letztere namentlich bei englischen Architekten, gehören zu den typischen Ziermotiven. Das Lieblingskapitell des Louis-XVI-Stiles ist das jonische und charakteristisch ist ein die Voluten verbindendes Blattgehänge, womit es bereichert wird. Mannigfach sind die feinen Stabornamente, die in die unteren Partien der Kannelüren an Säulen und Pilastern eingelegt werden und die nun im Gegensatz zur vorangegangenen Periode durchwegs aus Formelementen der Antike bestehen. Gebälksfriese werden oft sphärisch oder geschweift profiliert; das gesamte Gebälk erscheint nicht selten mit Ziermotiven überladen, wie sie in solcher Mannigfaltigkeit der Antike selbst in sehr reichen Bildungen fremd sind. Willkürlicher noch wird bei solchen Formen vorgegangen, die mit der Architektur in mehr äußerlicher Verbindung stehen, wie Balustraden, Zierbänder, Füllungsornamente u. dgl. □

Als architektonische Zierformen überaus beliebt sind INSCHRIFTTAFELN von antikisierender Form, wie sie in einfacheren Konturen bereits die Renaissance verwendete, und die nun mannigfach variiert werden und scharf betonte Eckausbildungen in Form von Vorsprüngen, sogenannte Ohren erhalten, die als Durchlochungsstellen für die Nägel, mit denen die Tafeln an der Wand befestigt werden sollten, gedacht werden können. Sie werden häufig mit Tuch- oder Blattgehängen geschmückt, die manchmal auch über die Inschriftfläche herabhängen, wobei diese oft ihre selbständige Geltung völlig einbüßt. □

Eine nicht unwichtige Stellung unter den architektonischen Schmuckmotiven nehmen die immer noch sehr beliebten VASEN ein. Viele von ihnen sind ihrer Form nach auf römische Urnen zurückzuführen, andere auf griechische Krater- und Amphorenbildungen. Die interessantesten und für die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts charakteristischesten sind aber jene, die keine direkten Vorbilder in der Antike haben und als Originalschöpfungen der Zeit betrachtet werden müssen. Sie bestehen aus antikisierenden architektonischen Zierformen verschiedenster Art: Säulentrommeln mit senkrechten oder gewundenen Kannelüren, ins Rund gebogenen Reliefffriesen mit figuralem oder ornamentalem Schmuck, Kapitellen oder Kapitellteilen, Ziermotiven von Gesimsen, Grabmälern und sonstigen bildhauerisch verzierten Werkstücken der Architektur, die oft selbst mit Reliefmedaillons bereichert sind. Solche Formen bauen sich zu Vasenkörpern auf und finden häufig nur in Blattgehängen oder Tuchfestons jene Linienverbindungen, die die einzelnen willkürlich zusammengewürfelten Teile in ein Ganzes zusammenfassen. □

Alle diese architektonischen Zierformen sind ebenso wie die Prinzipien der Grundrißbildung auch für das Kunstgewerbe von weitestgehender Bedeutung. Manche sonst unverständliche Form, wie z. B. die oft sehr gequälte Bildung der Sèvres-Vasen, findet erst im Hinblicke auf die Architektur ihre Erklärung, ist ja die Architektur als Nutzkunst im Grunde selbst nichts anderes als die höchste Stufe kunstgewerblichen Schaffens und bleibt unter allen Umständen Stützpunkt und fester Rückhalt des Kunstgewerbes. Die Führerrolle der Architektur liegt eben im Wesen abendländischen Kunstschaffens tief begründet. Selbst gelegentliche Verschiebungen zugunsten des Ornamentalen vermochten daran nichts zu ändern.



KABINETT DER KÖNIGIN IN KLEIN TRIANON · ENTWORFEN VON GABRIEL



Die bereits klassizistische Außenarchitektur Frankreichs nimmt nun auch von den INNENRÄUMEN Besitz. □

Wenn z. B. im deutschen Rokoko die Innendekoration allmählich immer größeren Einfluß auf die Fassadenentwürfe ausgeübt hatte, so daß schließlich selbst rein architektonische Elemente in spielende Formen aufgelöst wurden, in denen die ursprüngliche Bedeutung kaum noch zu erkennen ist, wie etwa am Zwinger in Dresden, so vollzog sich nun in Frankreich der entgegengesetzte Vorgang. Die Formen der AUSSENARCHITEKTUR gewannen steigenden Einfluß auf die Gliederung im INNERN und drängten das reine Ornament in klare Grenzen zurück. Wohl sind die Profilierungen auch im Inneren schwach und matt im Vergleich zur Barocke; im Gegensatz zum Rokoko, das die Wand förmlich mit einem Gespinst gleichwertiger Ornamente überzieht, wirken sie aber als Linien von sichtlicher Kraft und gliedern in ihrer Ruhe und Gleichförmigkeit die Flächen mit genügender Schärfe. Schloß sich im Rokoko die Hohlkehle, die den Übergang von der Wand zur Decke bildet, oft ohne architektonisches Zwischenglied an die Wand an, so sehen wir nun rein profilierte Gesimse eine Hohlkehle begleiten, die in der Folgezeit immer mehr den Charakter eines Frieses gewinnt. Sahen wir zur Zeit der höchsten Entwicklung des Rokoko die Lisenen ebenso wie die zwischen ihnen liegenden Wandfelder mit Rahmenwerk verziert, das alle an Architekturformen erinnernden Detailbildungen ausgeschieden hatte, so zeigen nun, schon um die Mitte des Jahrhunderts, zahlreiche Beispiele Lisenen, die durch Kapitelle oder kapitellartige Abschlüsse sich der Pilasterform nähern; die Basis solcher Lisenen ruht dann auf besonderen Sockeln, die an der Stelle des früheren Rahmenwerkes mit eigener, selbständiger Profilierung aus der Ebene des Lambris heraustreten. Der Sockel selbst wird höher, als er meist im Rokoko ist, er schneidet gewöhnlich in der Höhe der Stuhllehnen oder Kommoden ab, so daß seine Linie die Möbel, soweit sie nicht höheren schrankartigen Formen angehören, nicht durchquert, sondern sie harmonisch in die Gesamtwirkung des Raumes aufzunehmen vermag. □

Um 1770 ist die Fassadenarchitektur bereits vollständig in die Innenräume eingedrungen. Die häufigsten Formen sind: jonische oder korinthische Pilasterstellungen, darüber mehr oder minder streng gegliederte Gesimse, die anfänglich noch hohlkehlenartig in den Plafond hinüberleiten; bei hohen Räumen werden Blindbogen mit Medaillons, Vasen oder Relieffüllungen über den Pilastern angebracht, in großen Sälen ein architektonisch gegliedertes Halbgeschoß über dem abschließenden Gesimse des Hauptgeschosses und zuweilen eine beide Geschosse zusammenfassende Pilasterstellung, der noch eine zweite Säulen- oder Pilasterstellung im Hauptgeschosse untergeordnet ist. Wie man sieht, sind es der Renaissance nicht allzu fernestehende Lösungen (vgl. Tafel). □

Bei ganz GEWÖLBTEN oder mit Spiegelgewölben versehenen RÄUMEN sind die gewölbten Teile häufig mit Kassettierungen geschmückt. Der Spiegel der Decke zeigt dann meistens einen gemalten Himmel wie in der Barockzeit, doch ist alles leichter, luftiger und zarter. Die mythologischen Darstellungen beschränken sich auf wenige Gestalten oder begnügen sich mit spielenden Amoretten, Liebessymbolen oder gar nur mit rosigen Wölkchen auf zartblauem Grunde. □

Bei SCHLAFZIMMERN liebt man es, zu beiden Seiten des Bettes freistehende, oft auch mit Rosengirlanden umwundene, Säulen anzubringen. Das Bett befindet sich der Länge nach oder mit dem Kopfende an der Wand in der Mitte der Rückwand des Zimmers, und es entsteht, da man die kleinen Räume, die zu Seiten des Bettes entstehen, ringsum abzuschließen und als Garderoben zu verwenden pflegt, die sogenannte BETTNISCHE, die sich durch lange Zeit großer Beliebtheit erfreut.

Neben diesen mit architektonischen Fassadenmotiven ausgestatteten Interieurs entsteht aber gleichzeitig, einerseits im Anschlusse an das Rokoko, anderseits approbiert durch die Ausstattung der Innenräume in Herkulaneum und Pompeji, eine zweite Gattung von Interieurs, bei denen die Architektur eine weit untergeordnetere Rolle spielt und, soweit es die Gliederung der Wand betrifft, durch RAHMENWERK ersetzt wird. Nicht nur die Füllwände, die Panneaux, sind von Rahmen umgeben, auch an Stelle der sie trennenden Pilaster werden schmale umrahmte Lisenen, sogenannte 'Montants' eingesetzt. Auch die im Rokoko so beliebten Abtrennungen im oberen Teile der Panneaux, die sogenannten Trümeaufriese, kommen hierbei oft in Anwendung. Sie bilden eine friesartige Zone unterhalb des die Decke tragenden Gesimses, die aber nicht fortlaufend den Raum umzieht, sondern von den Montants unterbrochen wird [s. die Tafel Kabinett des Königs in Versailles]. □

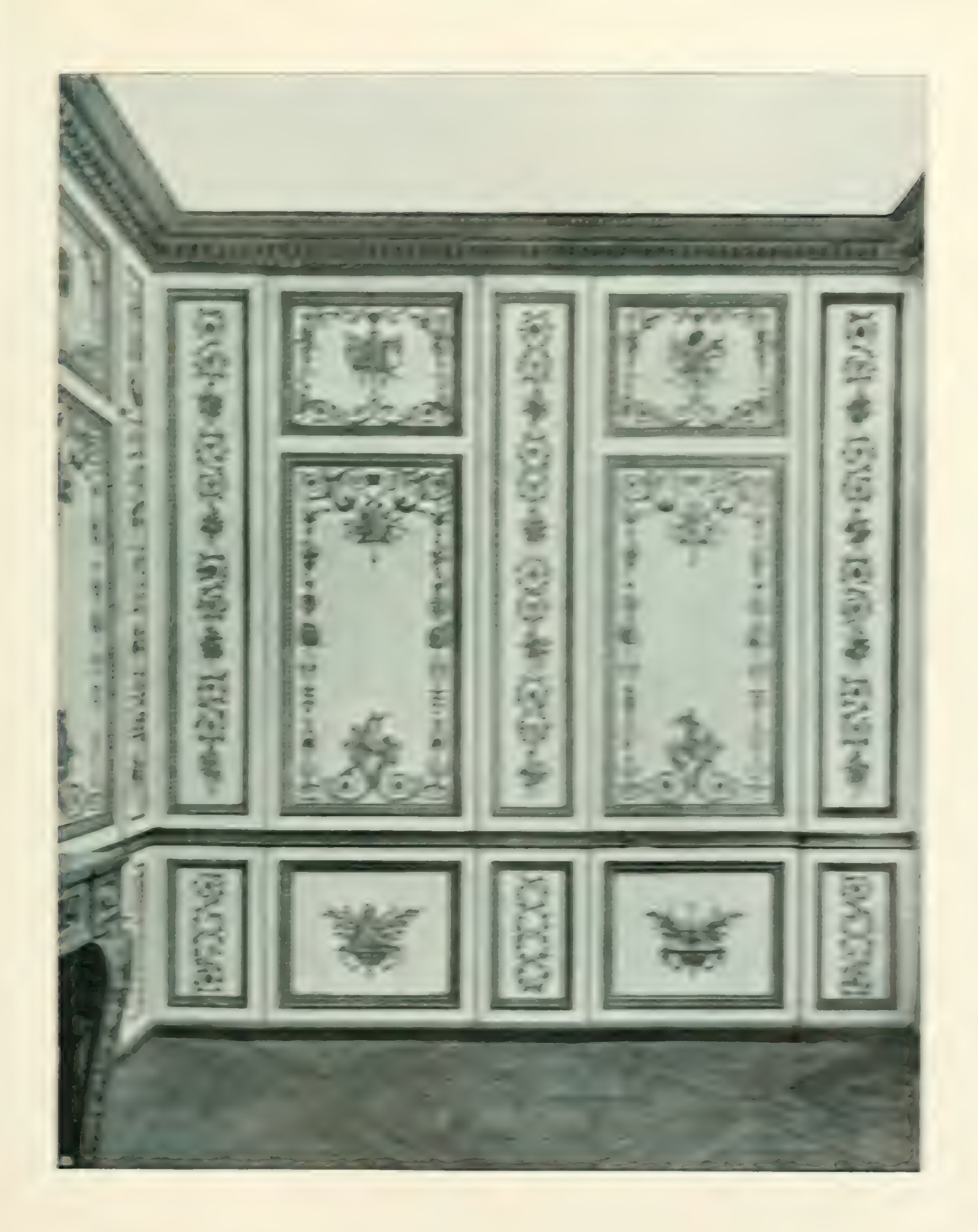
Ein wesentlicher Unterschied im Vergleiche zum Rokoko liegt darin, daß nun alles Rahmenwerk streng rechtwinklig gebildet, die gerade Linie bei jedem Anlasse scharf betont wird und alles Krause, Willkürliche, Kapriziöse sich in klar ausklingende Rhythmen verwandelt. □

Auf dem Schmuck innerhalb des Rahmenwerks dieser in rhythmischer Abwechslung verteilten größeren und kleineren, schmalen und breiten Wandfelder beruht der Hauptreiz solcher Innendekoration. Hier entfaltet die Phantasie der Ornamentisten ihre vollste Grazie, ihren entzückendsten Reichtum [s. die Tafel Boudoir der Königin Marie Antoinette in Fontainebleau]. Bei sehr reich ausgestatteten Gemächern besteht der Reliefschmuck dieser Panneaux aus fein ziselierten Bronzeauflagen. In minder prätentiösen, aber immerhin noch sehr prächtigen, Räumen ist das Relief in Holz geschnitzt und vergoldet oder in blassen Tönen gestrichen [s. die Tafel Salon de Compagnie in Klein Trianon]. Tritt an Stelle der plastischen die farbige Wirkung, dann finden wir bunte Grotesken, gemalt auf Holz oder Seide oder gedruckt auf Baumwollstoff oder Papier. Die Grotesken füllen nicht immer die ganze Fläche sondern begleiten bei größeren Wandfeldern oft nur die Innenseiten des Rahmens, während die schmäleren und kleineren ihren vollen Schmuck erhalten. □

Die MOTIVE dieser DEKORATION sind sehr verschieden. Bald liegen ihnen pompejanische Wandmalereien zugrunde, bald finden wir Variationen der raffaelischen Grotesken, bald antikisierende Akanthusranken; gewöhnlich vermengt sich mit diesen Zierformen naturalistisches Pflanzenornament als originellerer Einschlag der eigenen Zeit. Die Symbole des Liebesgetändels im Jahrhundert der Galanterie, Pfeil und Köcher, Blütenkränze, Amorbogen, von Pfeilen durchbohrte Herzen, Taubenpaare, Lyren und Flöten, Schäferhut und Schäferstab, Requisiten



KABINETT DES KÖNIGS
IN VERSAILLES



von Feld- und Gartenbau, Amorettenmedaillons, entzündete Räuchergefäße, Thyrsusstäbe, Blumenkörbe, Amorfackeln usw., spielen in diesen ornamentalen Gebilden eine wichtige Rolle. ☐

Gewöhnlich finden BEZIEHUNGEN zwischen den Dekorationsmotiven und der Bestimmung des Raumes statt, so hat z. B. Gabriel in den Panneaux der école militaire römische Trophäen angebracht; im Boudoir de la reine in Klein-Trianon [vgl. die Tafel aus Klein-Trianon] sind Lilien und Rosen verwendet. ☐

Zwischen den in Relief behandelten und den gemalten Panneaux bestehen keine wesentlichen stilistischen Unterschiede. Immer ist es die Verzierungsweise, wie sie Cochin dem Marigny übermittelt hat und die dann Jean Siméon Rousseau de la Rottière auf das feinste ausbildete. Es ist der Stil, den Le Doux in Louveciennes [1770–1772] und Bélanger im Pavillon Bagatelle [1777] zur Anwendung gebracht hat. Auch der jüngere Moreau, Gilles-Marie Cauvet, De Lalonde, J. Ch. Delafosse, Salembier, Fay, Prieur, A. J. Roubo, François-André Vincent, J. R. Lucotte, Gérard, Spaendock, Queverdo und eine Reihe anderer haben auf diesem Gebiete glänzende Leistungen aufzuweisen. ☐

Manche von diesen Dekorateuren haben auch für den Druck auf Stoff oder Papier gearbeitet; so namentlich Fay, Prieur und Cietti für das in hohem Ruf stehende Haus Réveillon. Solche gedruckte Grotesken, bei denen nicht selten durch Handmalerei nachgeholfen wurde, sind in der Ausführung und Komposition derber als die direkt auf Holz gemalten und unterscheiden sich von ihnen oft auch dadurch, daß sich die Musterung in kleinerem Rapport wiederholt. War dieses Verfahren zum Teil bereits für billigere Ausstattungen berechnet, so war dagegen die Groteskenweberei in schwerem Atlas, wovon noch manches prächtige Muster vorhanden ist, jedenfalls nicht minder vornehm als die Verwendung gemalter oder geschnitzter Panneaux. Die ältere Gepflogenheit, das Rahmenwerk mit Gobelins zu füllen, hörte zwar nicht auf, trat aber neben den geschilderten Dekorationsarten in den Hintergrund. Schließlich darf die große Zahl der Interieurs nicht vergessen werden, deren Panneaux mit senkrecht gestreiften und geblümten Seidenwebereien oder bedruckten Kattunen, unter denen solche mit Chinoiserien sehr häufig waren, bezogen wurden. ☐

Die TÜREN bekamen gewöhnlich ein eigenes Gesimse, an das sich eine Supraporte mit Malerei und Reliefskulptur anschließt; Rundfiguren, wie im Boudoir de la reine in Fontainebleau [vgl. die Tafel aus Fontainebleau], bilden eine Ausnahme. Die Türfüllungen wurden entweder bloß von mehr oder weniger reich entwickeltem Leistenwerk umsäumt oder erhielten einen mit den Panneaux in Farbe und Ausführung korrespondierenden Groteskenschmuck. ☐

Im allgemeinen strebte man in den einzelnen Räumen nach möglichster SYMMETRIE; den Fenstern an der Vorderseite standen Panneaux an der Rückwand gegenüber; den Türen, die die Querwand nächst der Fensterseite durchbrachen, entsprachen nächst der inneren Längswände oft fingierte Türen, Kamin und Spiegel pflegten die Mitten der beiden Querwände einzunehmen. Die KAMINUMRAHMUNGEN, meist aus Marmor, seltener aus Holz, erfuhren eine der Antike nachgebildete Gliederung mit stark betontem vortretenden Gesimse und darunter



Abb. 14[illegible]. Kommode. Ebenholz mit vergoldeter Bronze, von J. Dubois, Ende Louis XV. London, □ Sammlung Wallace □

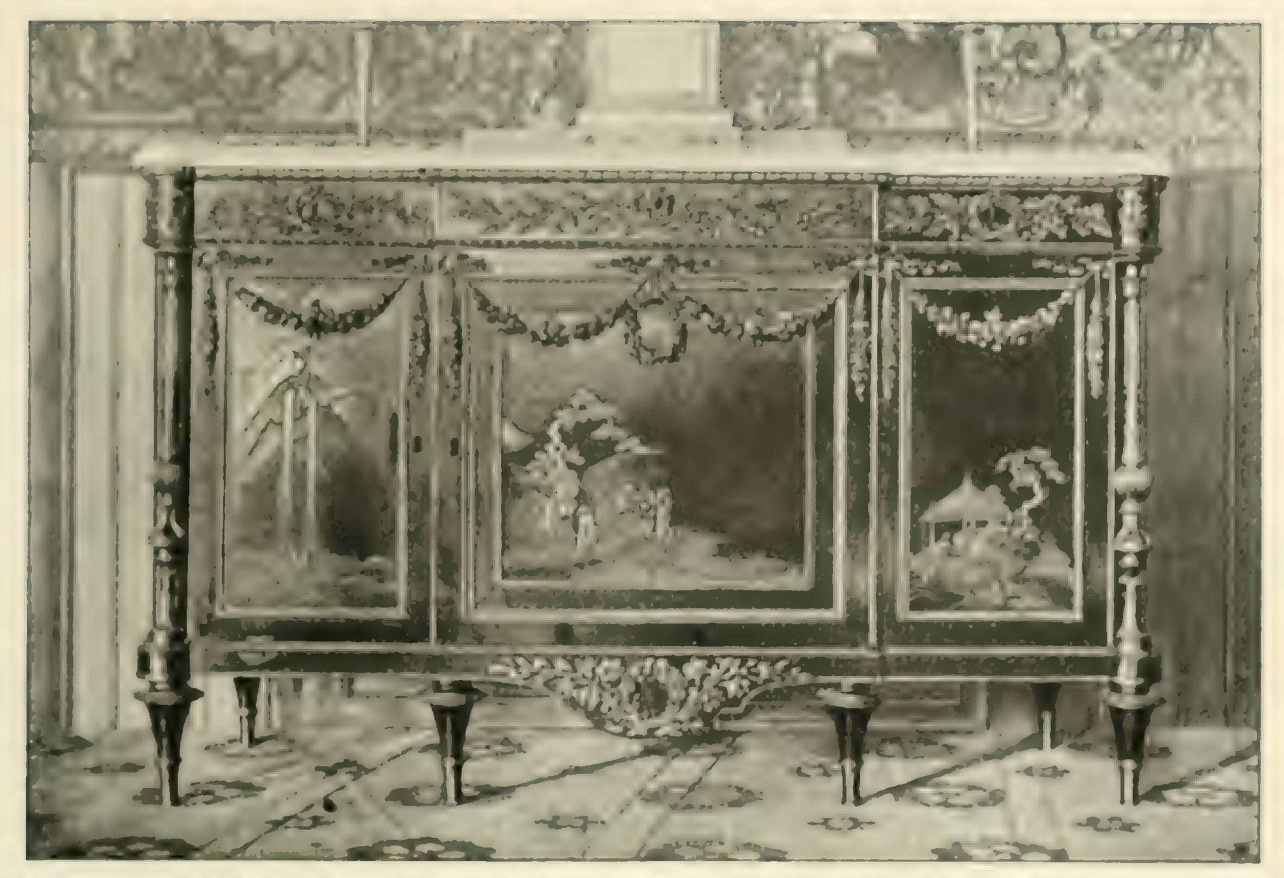
befindlichem, oft reich dekorierten Fries, der nicht selten in ornamentalen oder figuralen Bronzeauflagen bestand, sowie mit Konsolen oder Säulen zu beiden Seiten als Stützen des Gesimses. Fast nie fehlt über dem Kamin der nach oben gerade oder bogenförmig abschließende Spiegel, dem an der gegenüberliegenden Wand ein gleicher Spiegel über einem Konsoltische entspricht. In ihrem oberen Teile haben diese Spiegel oft durch Halbluster, die sich durch die Spiegelung zum vollen Rund ergänzen, durch geschnitzte Girlanden oder Medaillons noch einen besonderen Schmuck erhalten. □

Die REIHENFOLGE der ZIMMER war, dem gewöhnlichen Schema nach, so, daß man aus der Vorhalle in ein Vorzimmer trat, von hier in einen Salon gelangte, an den sich Speisezimmer, Boudoir, Schlafzimmer und Badezimmer anschlossen.

Mit den eben geschilderten zwei INTERIEUR-TYPEN, dem architektonischen und dem unter Einwirkung pompejanischer Vorbilder in Verbindung mit Rokokotraditionen entstandenem, sind aber nur die zwei Hauptgruppen der Raumausgestaltung im Louis-XVI-Stil gekennzeichnet. Von ihnen gehen zahlreiche VARI-







□ Abb. 144: Kommode mit Lackeinlagen, von Martin Carlin Louvre, Paris □

ANTEN aus, die einerseits durch Vereinfachung der Motive bis an die äußerste Grenze bürgerlicher Schlichtheit gelangen, anderseits durch eine ganze Reihe von Kombinationen die gegebenen Motive in verschiedener Weise gruppieren. Besonders interessant sind in dieser Beziehung einige Interieurs in Palästen von Bordeaux, wo man namentlich durch nischenartige Vertiefung der Fenster, Türen und Panneaux, wie im Rokoko, die Wandflächen kräftig zu beleben suchte und auch durch Abrundung der Zimmerecken jene Härten zu mildern bestrebt war, die sonst unter der Herrschaft der geraden Linien und der im scharfen Rechteck aufeinander stoßenden Flächen im allgemeinen zur pikanten Charakteristik des Louis-XVI-Stiles gehören. □

DAS MÖBEL. Wir haben die Grundsätze der klassizistischen Interieurkunst etwas ausführlicher behandelt, weil in ihnen die richtunggebenden Momente für die gesamte Kunstindustrie dieser Periode enthalten sind. Ganz besonders ist es das Möbel, bei dem dieser Zusammenhang in vollster Klarheit hervortritt. Die der antiken Säulenordnung entnommene DREITEILUNG in Sockel, in Hauptkörper oder Hauptfläche mit Feldereinteilung, und in Gesimse, wird mit den notwendigen Änderungen ebenso wie bei der Wand auch bei den Möbeln vorgenommen. Auch bei den Möbeln wird die Fläche mit ihrem ornamentalen Schmuck effektvoll betont. Auch hier wird die Wirkung der Profile gemildert, und auch beim Möbel spielt das Panneau eine wichtige Rolle. Charakteristisch ist die BILDUNG der BEINE. Während sie bisher nach oben mittelst einer meist ausbauchenden Anschwellung unmerklich und ohne Begrenzungslinie in den Hauptkörper des Möbels übergingen,



Abb. 145: Große Kommode, Mahagoni mit Goldbronze, von Benemann. Paris, Louvre

eine Form, die in den frühesten Ludwig-XVI-Möbeln noch beibehalten bleibt, bildet der entwickelte Louis-XVI-Stil selbständige Beine aus, die nach unten zu dünner werden, und deren Konstruktion sich in Fuß, Schaft und Knauf [Kapitell] gliedert. Die Beine werden vom Körper des Möbels gewöhnlich mittelst einer eigenen, rosettengeschmückten Verkröpfung aufgenommen. Der Hauptkörper des Möbels wird zum Träger einer reichen Dekoration, die namentlich bei Prunkstücken als das Wesentliche auftritt, das sich der Konstruktion nur scheinbar unterordnet. Jedes konstruktiv selbständige Organ des Möbels ist durch Leisten, Perlenschnüre, Stäbe u. dgl. von dem nächstfolgenden getrennt, und ebenso erfahren alle größeren Flächen, ja oft sogar die kleineren und kleinsten, eigene Umrahmungen. Die Ecken der Möbel sind, besonders anfangs, oft abgekantet, um Bronzekonsolen, Säulchen oder Hermen Raum zu geben. Anfänglich stehen auch gebogene und geschwungene Linien noch in lebendiger Wechselwirkung zu den geraden. Mit fortschreitender Entwicklung werden aber die rechten Winkel und die geraden Linien immer schärfer betont und zuletzt fast ausschließlich verwendet. Am längsten wird an der Vorderseite, in der Mitte der Unterkante, gewisser Möbel ein in geschweiften Formen ausgeschnittener Besatz [contour en arc], mit einer Bronzeapplike geschmückt, beibehalten. Wo infolge des Charakters des Möbels ein abschließender Fries nicht angebracht werden kann, wie z. B. bei Sitzmöbeln, verwendet man gern frei aufragendes emblematisches, seltener figurales, Schnitzwerk als Bekrönung.

Zu den kunstvollsten Möbeln dieser Zeit zählen die Kommoden, Schreibtische und Kabinette. Bei der KOMMODE findet die erwähnte Dreiteilung, in Sockel, wo-



Abb. 146. Schreibtisch mit Rollverschluß, Marketterie-Einlagen und Bronze-Appliken. Windsor-Kollektion

zu auch die Beine zu rechnen sind. Hauptkörper und Fries mit Gesimse, das durch die Platte markiert wird, statt. Der Dreiteilung in vertikaler Richtung entspricht oft eine solche in horizontalem Sinne, und zwar in der Weise, daß ein größeres Mittelfeld von zwei kleineren Feldern flankiert wird. □

Ein älterer, bis in diese Periode hereinragender TYPUS erinnert an die Form der Truhe, die auf vier hohen Beinen ruht. Ein prächtiges Beispiel dieser Art besitzt die Wallace-Collection (Abb. 143). Der gewöhnliche Typus hat jedoch niedrige Füße und weist in fortschreitender Entwicklung einen Übergang von Rokokoformen in die der späteren Louis-XVI-Zeit auf; so sind anfänglich die Grundrißlinien, die Beine und die Umrißlinien der Mittelpanneaux noch geschweift, während alles Detail, namentlich die Ornamentik, bereits auf klassischen Vorbildern fußt. Später weicht nur mehr der Grundriß von der geraden Linie ab, indem etwa die Vorderseite leicht ausgebaucht ist, die Seitenwände etwas geschweift sind, in vertikaler Richtung aber ausschließlich die gerade Linie herrscht. Sobald auch der Grundriß rechtwinklig wird, sind die letzten Reste aus der vorangegangenen Stilperiode verschwunden. □

Die Behandlung der Vorderseite ist, je nachdem die Schubladen maskiert oder durch die Dekorationsweise kenntlich gemacht sind, eine verschiedene. Die Maskierung, bald durch Türen, bald durch ein haarscharfes Aufeinandertreffen der

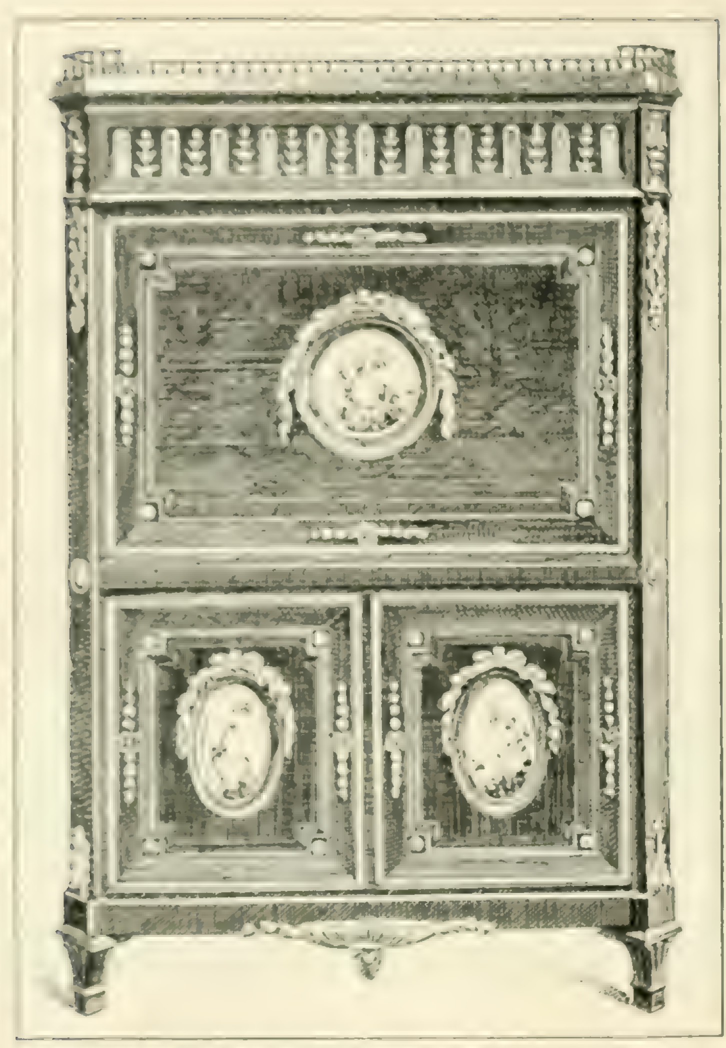


Abb. 147. Sekretär in Rosenholz mit Bronzen und Sèvres- □ Porzellaneinlagen. Ehemalige Sammlung Seillière □

Schubladenkanten herbeigeführt, läßt eine reichere, einheitliche ornamentale Ausgestaltung zu und ist daher bei Prunkstücken die bevorzugte. Die Füllungsfelder wurden bald mit Gittermusterungen in Marquetteriearbeit, bald mit naturalistischen Blumen oder Emblemen in bunter Holzintarsia, oder mit chinesischen Lackarbeiten, auch mit Wedgwoodreliefs, mit bunten Malereien auf Sèvresplatten, ja selbst mit glatten oder reliefierten Florentiner Mosaiken verziert; auch Boullearbeiten, an ältere Vorbilder erinnernd, kommen vor. Das Hauptgewicht der prunkvollen Ausstattung beruht jedoch nicht so sehr auf diesen Füllungen als vielmehr auf den prächtig modellierten und oft mit größter Delikatesse ziselierten BRONZEAPPLIKEN, die in mehr oder weniger verschwenderischer Weise über das ganze Möbel verteilt sind. In ihnen erreicht der künstlerische Reiz des Stükkes seinen Höhepunkt (siehe die Abbildungen 144 und 145). □

Den Kommoden hinsichtlich des Aufbaues nahe verwandt sind die BUFFETS. Sie haben das Aussehen von in die Länge gezogenen Kommoden mit offenen, gewöhnlich im Viertelkreis abgerundeten, Etagèren zu beiden Seiten. In der friesartig behandelten Zarge befinden sich Schubladen, der Hauptkörper ist nach vorne durch Türen abgeschlossen, hinter denen die Stellbretter angebracht sind. Der Dekor hält sich auch bei Prunkstücken dieser Möbelgattung in bescheideneren Grenzen als bei Kommoden. Ein hervorragend schönes Stück dieser Art ist das von BENEMANN für Saint-Cloud gearbeitete, das vorne mit dem Bronzemonogramm der Königin geschmückt ist und sich gegenwärtig im Louvre befindet. □

Für SCHREIBTISCHE sind drei Hauptformen in Übung. Als erste nennen wir das 'bureau à cylindre', den Schreibtisch mit drehbarem Verschluß in Form eines Viertelzylinders, der die Möglichkeit bietet, das auf dem Tische befindliche mit einem Griffe gegen außen abzuschließen. Der Tisch selbst ruht auf vier Beinen und hat in der Zarge drei Schubladen, von denen die beiden seitlichen tiefer herabreichen, während die mittlere seichter ist, um den Beinen des am Tische Sitzenden genügenden Spielraum zu gewähren. Diese Form kam um 1750 auf. Eine nahe



KABINETT · ROSENHOLZ MIT BRONZEN UND SEVRES-PLATTEN
VON MARTIN CARLIN · WALLACE-COLLECTION, HERTFORD HOUSE







DAMENSCHREIBTISCH IN LACK, POLIERTEM STAHL UND VERGOLDETER BRONZE. VON WEISSWEILER · PARIS, LOUVRE



Abb. 148 Kabinett aus Rosenholz mit Sèvresplatten verziert von Weisweiler, Bronzen von Thomire Paris. Sammlung Wertheimer

verwandte Abart von Schreibtischen, deren Verschluß technisch einfacher konstruiert ist, führt den Namen 'bureau piano', weil sie, ähnlich wie die Klaviere dieser Zeit, mittelst zweier im rechten Winkel zuklappenden Teile verschlossen werden. Wenn statt des erwähnten Zylinders eine einzige und zwar schiefe Klappe den Verschluß bildet, die geöffnet als Schreibtischfläche dient, so heißt ein solcher Schreibtisch 'sécretaire à tombeau'. Die zweite Hauptform ist die des 'sécretaire' [auch Chiffonier-sécretaire], ein in geschlossenem Zustande schrankartiges, zweiteiliges Möbel, dessen oberer Teil aus einer aufklappbaren Platte besteht, hinter der sich Fächer und Laden befinden, während der untere Teil nach vorne durch Türen verschlossen ist, hinter denen Laden oder Stellbretter eingefügt sind. Die dritte Hauptform bildet das 'bureau plat', d. i. ein einfacher Tisch entweder vollkommen flach und an drei Seiten von einer niederen Bronzegalerie umgeben, während vorne die üblichen Laden angebracht sind, oder ein ebensolcher Tisch mit einem kleineren oder größeren Aufsatz an der Rückseite, in dem sich Fächer und Laden befinden [bureau à serre-papier oder bureau à étagère]. Ist ein derartiger Tisch groß und rückwärts oder auch an den Seiten geschlossen, um die Beine des davor Sitzenden vor Luftzug zu schützen, so wird er als 'bureau ministre' bezeichnet. Die Abbildungen 146, 147 und Seite 237 charakterisieren die drei Haupttypen. □

Diese Hauptarten von Schreibtischen kommen auch in kleineren Dimensionen, als Damen-Schreibtische von oft äußerst niedlicher Wirkung vor. Auf dem Gebiete solcher BOUDOIRMÖBEL hat die Phantasie der Ebenisten auch allerlei Modeschöpfungen hervorgebracht, deren Kurzlebigkeit eine eingehendere Würdigung unnötig macht, so z. B. den Damensekretär 'bonheur du jour', der auch als Spiegelschrank benützt werden kann, und andere mehreren Zwecken zugleich dienende Tische. Die Dekorationsweisen, die wir bei der Kommode aufgezählt haben, kommen auch bei den Schreibtischen sowie bei allen übrigen Möbeln zur Anwendung. Einer der berühmtesten Schreibtische dieser Zeit ist der 1760 von



KABINETT · MAHAGONI MIT BRONZE, BEKRÖNT VON DEN WAPPEN VON FRANKREICH UND SAVOYEN · SCHLOSS WINDSOR





OEBEN begonnene und von RIESENER vollendete 'Schreibtisch des Königs', gegenwärtig im Louvre. Dieses von den zwei bedeutendsten Pariser Ebenisten jener Zeit angefertigte und durch Abbildungen wohl allgemein bekannte Möbel ist in mehrfachen Wiederholungen an verschiedenen Orten vorhanden. Es ist ein Schreibtisch mit Rollverschluß, der mit vergoldeter Bronze auf das reichste und glänzendste ausgestattet und mit Einlegearbeit in verschiedenfarbigen Hölzern verziert ist. Molinier nennt ihn das schönste französische Möbel des achtzehnten Jahrhunderts. Es gehört übrigens im wesentlichen noch der vorangegangenen Stilperiode an und steht an der Grenze des Übergangs zum Klassizismus. Denn jenes allmähliche Einlenken in den neuen Stil, das wir bei den Kommoden eingehend geschildert haben, wiederholt sich natürlich auch bei den übrigen Möbelgattungen. □



□ Abb. 149: Kleiner Konsoltisch in geschnitztem und vergoldetem Holz. Paris, Louvre □

Ein Möbel, bei dem seit seinem Entstehen im sechzehnten Jahrhundert die Rücksicht auf die Verwendbarkeit die künstlerische Phantasie am wenigsten beschränkte, ist der Schmuckschrein, das KABINETT. Bei keinem anderen Einrichtungsstück drängte die Schönheitsforderung alle übrigen Ansprüche in gleichem Maße in den Hintergrund. Die Louis-XVI-Zeit hatte es leicht, hier die entsprechenden stilistischen Wandlungen zu vollziehen. Der Unterbau behielt die gewohnte Tischform, der darauf gesetzte Schrank entwickelte nach der üblichen Einteilung in tragende, stützende, füllende und bekrönende Glieder eine prunkvolle Fassade, die, je näher wir dem Ende unserer Periode kommen, immer mehr architektonischer Trockenheit verfällt. Den Panneaux mit ihren Einlagen verschiedener Art, unter denen ostasiatische Lackarbeiten nicht selten sind, kommt auch hier in künstlerischer Hinsicht eine entscheidende Bedeutung zu. Die Dreiteilung des Hauptkörpers in horizontaler Richtung ist auch hier üblich, doch löst eine Tendenz zu zierlicher Leichtigkeit die Seitenteile oft in offene Etagèren auf (s. die Abb. 148 und die Tafeln mit dem Kabinett von Martin Carlin aus der Sammlung Wallace und dem Kabinett in Mahagoni aus Schloß Windsor). Eines der bekanntesten und berühmtesten Stücke ist das vermutlich 1787 vollendete Kabinett, das JOHANN FRIEDRICH SCHWERDFEGER für die Königin Maria Antoinette angefertigt hat. Der reiche Bronzeschmuck wird Thomire zugeschrieben; den Rest der Dekoration bilden Malereien unter Glas vom Miniaturisten Degault; das Ganze ist ein Wunderwerk feinster Ausführung. □



Abb. 150: Gueridon. Mahagoni mit vergoldeter Bronze und Unterglasmalerei. Versailles, Klein Trianon

Ganz besondere Aufmerksamkeit wendeten die entwerfenden Künstler des achtzehnten Jahrhunderts der Ausbildung des KONSOLTISCHES zu. Er hat seinen Platz an der Wand, meist am Fensterpfeiler oder gegenüber dem Kamin und ist auf die Ansicht von drei Seiten berechnet. Bis über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erinnerte der Konsoltisch auch seiner Form nach oft an die Konsole. Die Beine waren unten nach der Mitte hin eingezogen und verbunden. Bei vierbeinigen Konsoltischen war der Abstand der rückwärtigen Beine größer als der der vorderen, die ziemlich nahe aneinander gerückt wurden. Eine Übergangsform zeigt vorne enggestellte gerade Beine, behält aber an der Rückseite die geschwungene Form bei. Die Beine waren auch, nachdem man sie, dem Zuge der Zeit folgend, geradlinig zu bilden begonnen, unten häufig durch einen Querverband [entrejambes] zusammengehalten, der in der Mitte eine Vase oder sonstigen plastischen Schmuck erhielt. Der Konsoltisch war gewöhnlich aus Holz geschnitzt und vergoldet, später auch hell gestrichen in der Farbe der Wandverkleidung. Der Schnitzerei wurde besondere Sorgfalt zugewendet, ihre Feinheit wetteifert augenscheinlich mit der der Bronzen. Die Beine, eins bis sechs an der Zahl, sind oft köcherförmig und manchmal mit Lorbeer- oder Rosengirlanden umwunden. Girlanden hängen auch nicht selten frei von der Zarge herab. Diese selbst ist der Hauptträger und Ausgangspunkt der ornamentalen Schnitzerei. Die Platte, meist aus Marmor, ist an den Schmalseiten abgerundet oder geschweift; oft bildet sie auch einen Halbkreis, ein längliches halbes Sechseck usw. und nähert sich erst in späterer Zeit der rechtwinkeligen Form [s. Abb. 149 und die Tafel mit dem großen Konsoltisch aus dem Louvre].

Im Vergleich zum Konsoltisch ist der freistehende TISCH in der Regel einfacher ausgestaltet. Die Zarge erhält den an Möbelfriesen üblichen antikisierenden Bronzeschmuck, die nach unten spitz zulaufenden Beine nähern sich der Säulen- oder Hermenform, das untere Ende des Beines erhält häufig einen Bronzeschuh in Form von Akanthusblättern. Bei reicherer Ausgestaltung der Beine treten auch langgestreckte Balusterformen oder figurale Skulpturen auf. Kommt dem größeren Tisch in dieser Periode keine besondere Wichtigkeit zu, so hat dagegen das leicht bewegliche und für die verschiedensten Zwecke eigenartig ausgestaltete Tischchen eine sehr mannigfaltige Ausbildung erfahren. So die länglichen Spieltisch-



KONSOLTISCH IN GESCHNITZTEM UND VERGOLDETEM HOLZ · PARIS, LOUVRE





chen, deren Platte durch Aufklappen in quadratische Form gebracht werden konnte, oder die tables tricoteuses, kleine Arbeitstischchen für Damen, die in der Zarge allerlei Fächer bargen und mit Stellbrettchen und Körbchen versehen waren, sowie die unzähligen Formen von Guéridons, denen nicht selten das Motiv antiker Opferaltäre zur Grundlage diente, ferner die Etagèrentischchen, dann die 'tables-haricot', ovale Tischchen mit Einsatzbrett, deren eine Vorderseite konkav eingezogen ist, Blumentischchen usw. Natürlich darf man hier keine allzustrenge Rücksichtnahme auf den praktischen Wert des Möbels erwarten, denn der Zweck ist für den Künstler nur ein Vorwand, seine Phantasie an einem neuen Motiv zu erproben, und für den Besitzer kaum mehr als ein willkommenes Mittel, reizvolle Abwechslung in sein Interieur zu bringen [Abb. 150]. □

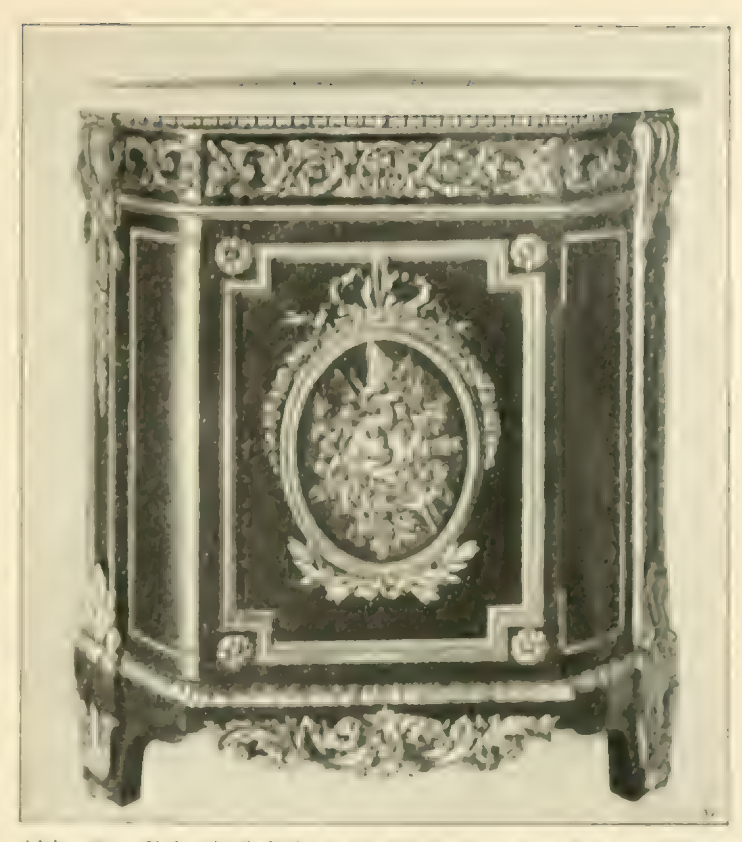


Abb. 151: Eckschränkchen in Marketterie und vergoldeter □ Bronze, von Riesener. London, Sammlung Wallace □

Eine untergeordnetere Stellung nehmen mehr oder minder schrankartige Möbel ein, die bis in Ellenbogenhöhe reichen und daher, so wie Kommoden, Buffets usw. als 'meubles d'appui' bezeichnet werden. Unter diesen sind besonders die ECKSCHRÄNKCHEN, 'encoignures', zu erwähnen. Es sind dreieckige Möbel, deren Bestimmung, wie ihr Name bereits ausdrückt, darin liegt, die Ecken der Zimmer auszufüllen und die harte Wirkung der rechtwinkelig aufeinanderstoßenden Wände zu mildern; sie haben daher nur eine Schauseite. Ihr vorzüglich dekorativer Zweck gestattete verschiedene Lösungen. Gewöhnlich sind es eintürige Schränkchen auf kurzen Beinen. Die Tür ist als Panneau, mit der bei solchen Füllflächen üblichen Ausschmückung, behandelt; an beiden Ecken befinden sich Säulchen, Pilaster oder Konsolen, die ein Friesstück tragen, über das die Deckplatte hervorragt. Häufig wurden sie paarweise verwendet [Abb. 151]. Aber nicht bloß Schränkchen und kleine Buffets, bei denen man, beiläufig bemerkt, mit Vorliebe chinesische Lackmalereien in den Füllungen anbrachte, wurden als ECKMÖBEL ausgebildet, auch kleine Tische, nach vorn zu kreisförmig abgerundet, mit einem Stellbrett in der mittleren Höhe der Beine, und fauteuilartige Stühle kamen als Eckmöbel in Gebrauch. □

Beim BETTE der Louis-XVI-Zeit gelangte der Klassizismus nicht so rasch und nicht so klar zum Ausdruck wie im übrigen Mobiliar. Die Ursache lag wohl darin, daß hier die Draperie, der sogenannte Betthimmel, eine festwurzelnde Sitte ge-



Abb. 152. Bett aus geschnitztem und vergoldetem Holz. Paris, Louvre

worden war, der die neue Richtung zunächst stilistisch nicht beizukommen wußte. Die Bettstatt selbst fügte sich allerdings bald den neueren Formen. Kopf- und Fußende wurden nach der Schauseite zu panneauartig behandelt und mit jenen beziehungsreichen Emblemen verziert, die gerade für derartige Möbel keiner anderen Periode in so reicher Auswahl zur Verfügung standen. Reliefschmuck fand in den Pannaux, freie bekrönende Plastik an den Kanten Platz, und wo man das architektonische Element stärker betonen wollte, kamen auch Ecksäulchen zur Verwendung, die jedoch gewöhnlich nicht über die Höhe der Schmalseiten emporgezogen wurden um etwa als Träger des Baldachins Verwendung zu finden, sondern in der Höhe der Schmalseiten endigten [Abb. 152]. Der Baldachin hatte verschiedene Formen und Aufhängearten, die nicht selten dem Bett den Namen gaben. Eine Form, deren Ursprung in das siebzehnte Jahrhundert zurückreicht, die aber unter Marie-Antoinette noch vorkommt, führt den Namen lit d'ange. Das Bett hat einen Himmel, der so breit ist, als es selbst, aber nur das Kopfende überdeckt; zu beiden Seiten hängen zurückgezogene Draperien herab. Reicht der Himmel über das ganze Bett, während die Draperie bloß an der Kopfseite bis zum Fußboden herabfällt, so führt ein solches Bett den Namen lit à la duchesse. Ein Bett, bei dem die Draperie nach den vier Ecken hin von einer Kuppel herabfällt, die von, in der Draperie verborgenen, Eisenstangen getragen wird, heißt lit à la dauphine. Wenn die Draperie an einer Krone befestigt ist, eine Form, die unter Ludwig XVI. aufkommt, und die man namentlich in der Empirezeit öfter antrifft, so spricht man von einem lit à la couronne. Und so gibt es eine große Zahl von Varianten, die alle einen bestimmten Namen führen. Erwähnt sei nur noch das damals sehr beliebte lit en niche oder lit à alcove, das sich in einem Einbau befand, der zu beiden Seiten kleine Garderoberäume hatte, und das lit à l'anglaise, das einem hohen Sofa glich.

Kein Möbel veranschaulicht die hohe Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens in der vornehmen Welt so deutlich, wie das SITZMÖBEL in den unzähligen Formen und Varianten, die das achtzehnte Jahrhundert hervorbrachte. Das Holzwerk daran beschränkt sich auf ein Gestell, das an den sichtbaren Teilen durch Schnitzerei



Abb. 153: Kanapee, geschnitzt und vergoldet, mit Tapisserien von Beauvais. Paris, Mobilier national

und Vergoldung verziert ist, an deren Stelle bei einfacheren Stücken ein Anstrich in hellen Farben tritt. Später kommen immer häufiger auch Fournierungen und Bronzeappliken vor. Den künstlerisch wertvolleren Bestandteil dieser Möbel bildet häufig der Bezug, der bei vornehmen Stücken in Tapisserien, in reicheren Geweben und gestickten Seidenstoffen besteht; sie werden für die Flächen, die sie zu bedecken haben, eigens komponiert und gewebt, wobei zu bemerken ist, daß speziell bei den Gobelins ältere figurale Kompositionen im Stile Ludwig XV. mit Liebes- und Schäferszenen, mit Blumen, Kränzen, Symbolen und flatternden Bändern noch bis gegen Ende der Louis-XVI-Periode in Verwendung kommen. Einfachere Stoffbezüge weisen ähnliche Streifenmusterungen auf, wie wir sie bereits bei der Beschreibung der Panneaufüllungen charakterisiert haben. Eine Mode, die noch weit in die Empirezeit reicht, ordnet am oberen und zuweilen auch am unteren Rande der Sitzmöbel festonartig in Falten gezogene Draperien an, die an den Rücklehnen über den Möbelbezug herabfallen. So wie bei den Betten, können wir auch bei den Sitzmöbeln natürlich nur die am häufigsten vorkommenden Typen einzeln besprechen. □

Eine oft auftretende Form des KANAPEES zeigt eine elliptische Rücklehne, der eine ebensolche Sitzfläche entspricht, offene Armlehnen und acht Beine. Eine zweite ganz ähnliche Form hat an Stelle der runden Polsterungen viereckige (Abb. 153). Aus der vorangegangenen Periode stammt ein anderes (zwölfbeiniges) Kanapée, 'Confident' genannt. Es ist größer als die früheren und besteht aus einem dreisitzigen Mittelteil und je einem über Eck gestellten fauteuilartigen Ansatz zu beiden Seiten. Lehne und Armstützen sind voll ausgepolstert und schließen knapp an die Sitze an. Kleinere, zweisitzige Kanapees, 'tête à tête', haben vier-



Abb. 154. Fauteuil mit gesticktem Seidenbezug aus dem Boudoir der Königin Marie Antoinette zu Versailles. Um 1780. Berlin, Kunstgewerbemuseum

eckige Rücklehnen, offene Armstützen und sechs Beine. Eine Variante dieser Form behält die steifen viereckigen Flächen bei und zieht die Seitenteile bis in die Höhe der Rücklehne hinauf, jeden Teil in ein vergoldetes Rahmenwerk einschließend. Formverwandt ist ferner ein zweisitziges Kanapee, dessen zwei Rücklehnen einander gegenübergestellt sind, so daß die Sitzflächen sich nach entgegengesetzten Seiten öffnen, während in der Mitte eine Armlehne, den zwei äußeren Armlehnen entsprechend, die beiden Sitze trennt. Auch bankartige Kanapees mit zwei Armlehnen, aber ohne Rücklehne, sind hier zu erwähnen. Schon unter Ludwig XV. kommt der niedere orientalische Divan ohne Arm- und Rücklehne vor. Er ist von verschiedener Länge, ringsum mit Polstern ausgestattet, wird aber erst nach 1820 eigentliches Modemöbel. Eine Erbschaft des siebzehnten Jahrhunderts ist dagegen die Chaiselongue und die Duchesse. Diese ist eine Art Ruhebett, das besonders von 1745 bis 1780 beliebt war, ähnlich der Chaiselongue mit abgerundeter Rücklehne und einer niedrigen Lehne am Fußende zum Aufstützen der Füße. Je nachdem sie aus einem oder aus drei zusammenzusetzenden, selbständigen Teilen bestand, hieß sie duchesse en bateau oder duchesse brisée. □

Mit den Sofaformen korrespondieren die FAUTEUILS, die eigentlich nur das mehrsitzige Möbel auf ein einsitziges reduzieren. Dem Kanapée mit ovaler Rücklehne entspricht der Fauteuil à Medaillon, der wieder in ähnlichen Stühlen die ergänzende Verjüngung findet; dem mit viereckiger Lehne entsprechen ähnliche viereckige Fauteuils und Stühle (Abb. 154). Dem Confident genannten Kanapée verwandt ist die Bergère, ein langer Fauteuil mit abgerundetem Rücken, ein Möbel, das um 1725 entstanden ist, und sich wegen der Elastizität seiner Polsterungen besonderer Beliebtheit erfreute. Eine Variante dieses Lehnstuhles, die 'bergère confessional', ähnelt dem sogenannten 'Großvaterstuhl', zeigt aber alle Linien gerade und rechtwinkelig gebrochen, eine andere Variante, die 'bergère en gondole', hat bei ähnlicher Hauptform einen abgerundeten Rücken, und so wie die übrigen bergères voll ausgepolsterte Armlehnen. Eine leichtere Form des Fauteuils war das 'cabriolet', ein kleineres Sitzmöbel, das gewöhnlich in Mädchenzimmern und Boudoirs verwendet wurde. Die 'marquise' ist dem rechtwinkeligen tête à tête verwandt, der Sitz ist aber breit und tief; dieses Möbel hat seinen Platz am Kamin und ist in der Regel der Sitz der Hausfrau. Ähnlich wie die duchesse

brisée, aber kleiner und leichter beweglich, ist ein anderer Fauteuil, an den gewöhnlich ein zweiter in ganz kleinen Dimensionen, 'bout de pied', herangeschoben wird. Auch Fauteuils, bei denen der Sitz und die Lehne aus Rohgeflecht hergestellt waren, kommen jetzt häufiger vor; das Geflecht erfährt hierbei dieselbe Behandlung wie das Gestell, wird also vergoldet oder weiß lackiert. □

Unter den STÜHLEN und TABOURETS, die sich ergänzend an die Fauteuils anschlossen [Abb. 155], gab es auch zahlreiche Einzelformen, die keine Bestandteile von Garnituren bildeten. So die 'chaises à la dauphine', Faltstühle mit sehr kleiner, niederer Rücklehne, die 'chaises volantes', leichte, zierliche Stühle mit dünnen Beinen und durchbrochener Lehne in Medaillon- oder freieren Formen, die 'voyeuse', ein Stuhl zum Knien oder Rittlingsitzen, der, um beim Kartenspiel u. dgl. bequemer zusehen zu können, mit gepolsterter Armstütze auf der Kante der Rücklehne versehen ist, und viele andere.



Abb. 155. Stuhl in geschnitztem und vergoldetem Holze, bezogen mit Tapisserien aus Brüssel. □ Paris, Louvre □

Außer diesen wichtigsten Stücken eines eleganten Hausrates sind noch einige KLEINERE MÖBEL und Einrichtungsstücke zu nennen; so die in Rahmen drehbaren Stehspiegel, psyché genannt, die unter Ludwig XVI. aufkamen, ferner die mit prächtigen Stoffen ausgestatteten Wandschirme, écrans, deren anmutige Erscheinung auf die phantasievollen Panneaukompositionen der gleichzeitigen Ornamentstecher zurückzuführen ist, und die in ihren geschnitzten und vergoldeten Umrahmungen zu den reizvollsten Schmuckstücken eines Zimmers gehören, dann die verschiedenartigen hohen geschnitzten Räuchergefäße, die großen Standuhren [regulateurs] in ihren schlanken, mit Bronzen verzierten Gehäusen [Abb. 156], die zierlichen Wandthermometer und die vornehmen geschnitzten und vergoldeten RAHMEN. Für diese haben De La Londe, Ranson und andere Meister Formen entworfen, die man mit Rücksicht auf die Bilder, für die sie bestimmt waren, wahrhaft klassisch nennen darf. Die Bilderrahmen der Louis-XVI-Zeit sind schmal und leicht, sie zeigen eine Kombination von glattem Stabwerk, dem sich geschnitzte mit antikisierenden Ornamenten bedeckte Begleitstäbe unterordnen. Dazu kommt ein plastischer Schmuck von Emblemen, Bändern, Blumen- und Laubgehängen, der mit dem Rahmen nicht in eins verschmilzt, sondern mit beabsichtigter Leichtigkeit lose angeheftet oder aufgehängt erscheint. Größere Rahmen sind gewöhnlich viereckig, kleinere auch elliptisch oder kreisrund. Endlich dürfen wir eines in keiner



Abb. 156 · Hohe Standuhr [regulateur], Mahagoni mit Bronze, von Martin Carlin. Paris, □ Louvre □

eleganten Wohnung fehlenden Stückes nicht vergessen, der HARFE; sie gehörte so notwendig zum Hausrat, wie heute das Klavier, und war oft prächtig mit Schnitzerei, Vergoldung und bunter Bemalung verziert. Eines der vollendetsten Instrumente dieser Art, die von der berühmten Pariser Firma NADERMAN 1780 für Marie Antoinette angefertigte Harfe befindet sich jetzt im South Kensington Museum. □

Die eigentümlichen Verhältnisse Deutschlands, über die noch gesprochen werden soll, brachten es mit sich, daß ein großer Teil gerade der bedeutendsten deutschen Kunsthandwerker, insbesondere der Kunstschreiner, im Auslande Beschäftigung suchen mußten. So kam es, daß gerade die berühmtesten Pariser EBENISTEN der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts Deutsche waren, wie der bereits genannte JEAN-HENRI RIESENER [1735 in Gladbach geboren], WILHELM BENEMANN, der 1785 Meister wurde, JOHANN FERDINAND SCHWERDFEGER, seit 1786 Meister, ADAM WEISSWEILER, seit 1778, und viele andere. DAVID ROENTGEN aus Neuwied, der auch in diesem Zusammenhang zu nennen ist, kann nicht im eigentlichen Sinne zu den Pariser Meistern gezählt werden, da er das Meisterrecht daselbst nicht besaß, wenn er auch von 1774 bis zum Ausbruch der Revolution seine Tätigkeit vorwiegend nach Paris verlegt hatte. Seine Spezialität war die Marketerie in verschiedenfarbigen Hölzern und die Anfertigung komplizierter Möbel mit überraschend origineller Mechanik; er versah damit die Höfe von ganz Europa. Als französische Rivalen stehen diesen Meistern unter anderen JEAN FRANÇOIS LELEU, CHARLES CLAUDE SAUNIER, MARTIN CARLIN [dessen Spezialität Füllungen in Lackarbeit waren] gegenüber, ferner MONTIGNY, LEVASSEUR und SÉVERIN, die Boulle-Arbeiten im Louis-XVI-Stil anfertigten; ihnen wäre noch die aus Burgund stammende Kunsttischlerfamilie JACOB anzureihen, vornehmlich deren Haupt Georges Jacob,





Abb. 157 u. 158: Bronzewandarme aus dem Louvre zu Paris. Abb. 157 von Feuchere. Abb. 158 Gouthiere zugeschrieben

während die anderen bereits mehr der folgenden Periode angehören. Eine Zuschreibung der Möbel an diesen oder jenen Meister kann in der Regel nur auf Grund stilistischer und technischer Merkmale vorgenommen werden, jedoch hat man in den ab und zu vorhandenen Meistersignaturen einen sicheren Ausgangspunkt zur Bestimmung.

Wie wir wiederholt zu betonen Gelegenheit hatten, sind es die BRONZEN, wodurch die Möbel dieser Periode erst ihren vollen künstlerischen Wert erhalten. Modellierung, Ziselierung und Vergoldung dieser Appliken sind von bewundernswerter Feinheit und Vollendung. Der gesamte Formenschatz der Zeit an antikisierenden und naturalistischen Ornamenten, an Symbolen und Emblemen, an figuralen Elementen in Relief und vollrunder Plastik ist hier mit ebensoviel Geschmack als Freude am Luxus und an formeller Vollendung zur Anwendung gekommen. Dieser goldige Schimmer der Möbel wird im Ensemble des Wohnraumes ergänzt durch blinkende Wandleuchter, Luster, Kandelaber, Feuerböcke, Uhren, Räuchergefäße und in Metall montierte Vasen aus Porzellan und kostbaren Steinsorten. In solchen Erzeugnissen, die in koketter Anmut und verstandesmäßiger Klarheit der Komposition ihre wesentlichsten Reize suchen, die — preziös und prätenziös zugleich — Vornehmheit mit höchstem Luxus verbinden, hat das Kunstgewerbe dieser Periode in seiner Art unübertreffliche Beispiele raffinierter Schönheit aufzuweisen. Es ist nicht die lebenatmende Frische der italienischen Renaissance, nicht der kraftvolle imponierende Prunk der Barocke, aber es ist die feine, delikate Kunst einer Gesellschaft, für die der Salon der einzige Ort ist, wo sie sich ihrer ganzen Eigenart nach auszuleben vermag. — Das KOMPOSITIONSSCHEMA der

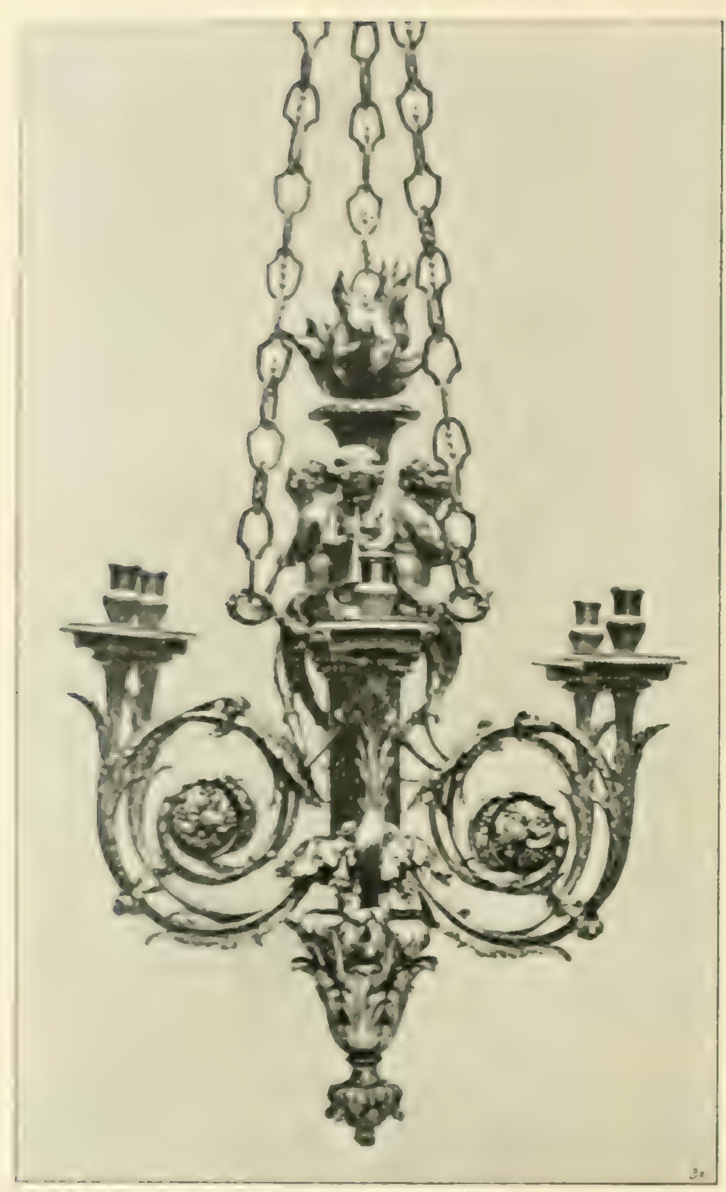


Abb. 159: Bronzeluster mit musizierenden Kindern. Paris, Mobilier national

Bronzen ist sehr mannigfach. Bei Wandleuchtern, Lustern, Kandelabern und Feuerböcken wird gewöhnlich ein architektonisches Kernmotiv durch naturalistische Pflanzenformen belebt, die bei reicheren Stücken leicht und spielend in figurale Motive überleiten und sie zu einem Ganzen verbinden. Bei den WANDLEUCHTERN [Abb. 157 u. 158] sprießt eine Anzahl Arme in zierlichen antikisierenden Voluten voll elastischer Kraft aus einem zusammenfassenden Mittelkörper hervor, der bald als menschliche, in Blattwerk endigende Figur, bald als architektonisches Ziermotiv, als Köcher oder als eine nach unten spitz zulaufende Vase erscheint. Bei üppigeren Bildungen steigen auch oft aus den Ranken kerzentragende Kinder- oder Frauengestalten auf. Dasselbe Prinzip herrscht auch in den LUSTERFORMEN, bei denen überdies noch die zum Aufhängen bestimmten Ketten zu reizvollen Bildungen Anlaß geben, die übrigens auch bei manchen Wandarmen zur Verwendung kommen [Abb. 159]. Bei den KANDELABERN sehen wir häufig antikisierende Figuren, wie Nymphen, Bacchanten und andere mythologische Gestalten, die auf einem Sockel stehend, den Schaft oder aufstrebenden Stamm bilden; darüber entwickeln sich dann die zierlichen Akanthusvoluten mit ihren blütenförmigen Kerzendillen; aber auch Kinderfiguren oder schlanke, eiförmige Vasen bilden oft den Schaft des Kandelabers [siehe die Tafel Bronzekandelaber]. Bei solchen Vasenkandelabern sehen wir manchmal einen stark naturalistischen Blumenstrauß aus der Vase emporsteigen, wie z. B. die prächtigen Alabastervasen mit Löwen im Louvre; die Kerzen stecken in den Blüten oder Knospen des Straußes.

Berühmt sind die prächtigen FEUERBÖCKE [chenets, chiens de feu] dieser Zeit. Sie bestehen gewöhnlich aus einem länglichen, architektonischen Kernstück in Form einer niedrigen Balustrade auf kurzen Füßchen. An einem Ende, das der seitlichen Kaminwand zugekehrt ist, haben sie einen höheren, an dem anderen einen niedrigeren Aufsatz, an den manchmal eine Kette gehängt wird, die ein Vor-



BRONZEKANDELABER PARIS, LOUVRE DER
RECHTE MODELLIERT VON CAUVET 1783









Abb. 160 u. 161: Feuerböcke, modelliert von Boizot, Bronzen von Thomire. Abb. 161 vom Jahre 1786
Paris, Louvre

drängen der brennenden Scheite verhindern soll. In der Ausbildung dieser beiden Aufsätze, die bald Vasen, bald Tiermotive wie Sphyngen, Adler, Hirsche, Wildschweine oder sonstige sich zu ornamentalen Abschlüssen eignende Gebilde sind, haben die Modelleure dieser Zeit Bewundernswertes an Abwechslung und phantasievoller Anmut geleistet (Abb. 160 und 161). Eine andere, an ältere Vorbilder sich anschließende, Form von Feuerböcken hat nicht die eben beschriebene ungleichseitige Gestalt, sondern stellt sich als symmetrisches, ornamentales Gebilde dar, das gleichsam die Stirnseite des sich dahinter in den Kamin erstreckenden eigentlichen Feuerbockes bildet. Das RÄUCHERGEFÄSS, ein Lieblingsobjekt der Kleinkunst jener Zeit, das zugleich einen stets willkommenen Bestandteil der Ornamentik bildet, hat den antiken Dreifuß zum Ausgangspunkt und sucht seine antike Herkunft oft auch noch dadurch zu betonen, daß gewisse Teile nicht vergoldet, sondern nach Art antiker Bronzen dunkelgrün patiniert sind. Auch Kombinationen verschiedenen Materiales sind ebenso wie bei den Vasen, hier nichts Seltenes. Hinsichtlich der BRONZESTANDUHREN lassen sich drei Haupttypen unterscheiden: die figural ausgestattete Uhr, die Uhr mit sich drehendem Zifferstreifen und die Uhr in Triumphbogenform. Als man um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts das Hauptgewicht auf die figurale Plastik zu legen begann, wurde die damit in Verbindung stehende Uhr immer mehr Nebensache, ja schließlich fast eine Unbequemlichkeit für den entwerfenden Künstler, so daß er sie dem Anblick möglichst zu entziehen trachtete und dafür die klassische Figur oder Gruppe in den Vordergrund der Gesamtwirkung stellte. Allerlei mythologische und allegorische Sujets, wie Apollo und Daphne, der Raub der Europa, das Opfer der Iphigenie usw. dienten den Bildhauern zum Vorwurf (Abb. 162 und 163); die ersten Künstler lieferten Modelle. Bei der zweiten Gattung, der Uhr mit beweglicher Ziffernreihe, tritt das Bestreben, die Bestimmung des Objekts hinter dessen Erscheinung zurücktreten zu



Abb. 162: Uhr, Marmor und Bronze. Paris, Louvre



Abb. 163: Uhr, modelliert von Boizot, Bronze von Gouthière, 1771. London, Sammlung Wallace

lassen, noch deutlicher hervor. Die Uhr wird in Form einer prunkvollen Vase gebildet, an die sich etwa eine Schlange als feststehender Zeiger emporringelt oder neben der eine Figur steht und die Stunde anzeigt. Die Ziffern bilden in diesem Falle bloß ein schmückendes Band, das die Vase oder auch einen Globus in unauffälliger Weise umgibt. Von dieser Art ist z. B. auch die berühmte Uhr mit den drei Grazien von FALCONET. Die dritte Gattung setzt das Zifferblatt in die Mitte einer triumphbogenartigen Architektur. Auf hohem Sockel aus weißem Marmor oder Alabaster stehen Säulen mit Fries und Giebel, reicher Bronzeschmuck von Figuren, Vasen, Reliefdarstellungen und Ornamenten tritt ergänzend hinzu und es fehlt dem feingegliederten Aufbau oft nicht an phantastischem Reiz. Eine besonders beliebte Zugabe der Uhren seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die musikalischen Spielwerke. Die Standuhr, deren Platz seit etwa 1750 vor dem Spiegel auf dem Kamin war, und die mit den Paaren von Kandelabern, Vasen und Räuchergefäßen eine Garnitur bildete, war oft der künstlerisch bedeutendste Schmuck des Zimmers. Minder häufig als in der vorangegangenen Periode, aber immerhin noch sehr beachtenswert, sind die Wanduhren, die sog. CARTELS, deren Komposition sich ähnlich wie die gewisser Vasen an antikisierende architektonische Zierformen anschließt, und die sowohl in Bronze wie in geschnitztem und vergoldetem Holze hergestellt werden (Abb. 164). Unter den sonstigen Objekten, die gelegentlich aus Bronze verfertigt wurden, dürfen besonders die Stiegenlaternen, Leuchter, kleinen Gefäße, die Türgriffe und Fensterverschlüsse, Schlüssel, Schloßbeschläge, Möbelknöpfe und Schlüsselgriffe nicht unerwähnt bleiben; die Entwürfe rühren oft von LALONDE u. a. namhaften Künstlern her und sind in der Ausführung, namentlich in den königlichen Schlössern oft geradezu kleine Wunderwerke der Metalltechnik. — Die hervorragendsten Bronzearbeiter und Ziseleure von Paris waren Thomire, Gouthière, Forestier und Fouchère. PIERRE

GOUTHIERE war schon 1766 als trefflicher Ziseleur bekannt, und wurde namentlich durch seine Arbeiten für Madame du Barry [1771—1773] und für den Herzog von Aumont berühmt. Er hielt sich zum Teil an Zeichnungen von Le Doux und Jean Denis Dugourc, arbeitete nach Modellen von Boizot, hat aber vieles auch selbst entworfen. THOMIRE hat nachweisbar viel für die Möbel des Jacob gearbeitet. Im allgemeinen weiß man aber sehr wenig von den Schöpfern der ausgezeichneten Bronzen dieser Zeit. □

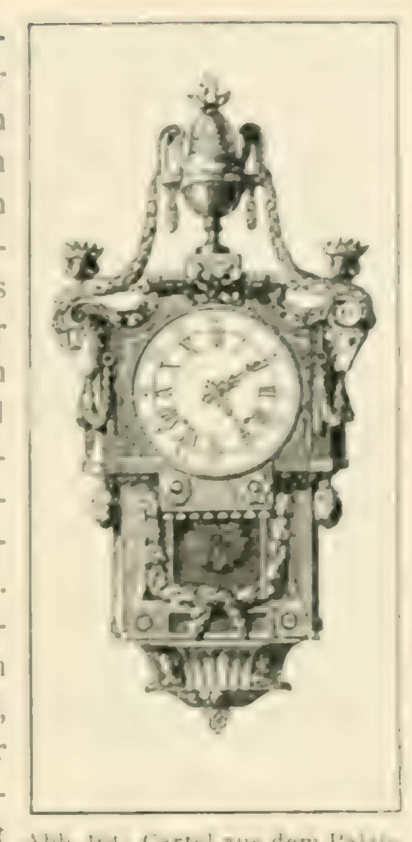


Abb. 164 Cartel aus dem Palais San Donato □

GOLD UND SILBER. Die französischen Goldschmiede des achtzehnten Jahrhunderts waren die Lieferanten für die Höfe ganz Europas. Des größten Rufes erfreute sich seit Generationen das Haus Germain. Wir haben es nur mit dem letzten dieser Goldschmiedefamilie, mit FRANÇOIS-THOMAS GERMAIN, dem Sohn des berühmten Thomas Germain zu tun; er war 1748, erst 22 Jahre alt, Meister geworden und ist einer der ersten, die sich der klassizistischen Richtung zuwenden. Der Übergang findet ganz allmählich statt und läßt sich ziemlich genau verfolgen. 1752 vollendete François Thomas im Auftrage des Königs für den Fürsten von Golkonda ein umfangreiches Gold- und Silbergeschenk, dessen einzelne Stücke noch vollkommen den Rokokocharakter tragen. Von 1752 an arbeitet er durch eine Reihe von Jahren für den portugiesischen Hof. Es sind schließlich an die 3000 Stück Tafelsilber, die er liefert. Die Hauptformen zeigen wohl auch hier noch das traditionelle Schema, manches klassizistische Detail deutet aber bereits den erfolgten Geschmackswechsel an. Seit 1760 machte der russische Hof unausgesetzt bei ihm Bestellungen. Die in den nächstfolgenden Jahren für die Kaiserinnen Elisabeth und Katharina II. gearbeiteten Stücke stehen mit den portugiesischen stilistisch auf gleicher Stufe, etwa um 1764 tritt aber eine entschiedene Hinneigung zum Klassizismus auf. Dieser Zeit dürfte ungefähr die hier abgebildete Terrine [Abb. 165] angehören. Ebenso klar tritt die neue Richtung in der Toilettegarnitur zutage, die er für den Großfürsten Alexis anfertigt. Ein bestimmtes Jahr läßt sich auch hier nicht angeben. Dagegen berichtet Bapst in seinem den Germain gewidmeten Buche, daß François Thomas 1766 für den König von Polen ein prachtvolles Schreibzeug in Form einer antiken Vase lieferte; sie schließt mit einer Bekrönung, die eine verborgene Klingel enthält und von einem naturalistischen Adler überragt wird. Zu beiden Seiten befinden sich Kindergestalten, die in Blattwerk endigen; an den Schmalseiten des Schreibzeugs aber befinden sich Papierbehälter mit dem königlichen Wappen, beide in Form von Felsen, auf dem Stiere, in antiker Art modelliert, stehen. Einer derselben ist dem farnesischen Stier nachgebildet. Man sieht also, daß in den Jahren 1764 bis 1766 das Neue zum vollen Durchbruch kommt. In dieselbe Zeit fällt eine Reihe französischer Goldschmiedearbeiten des Berliner



Abb. 165: Silberterrine von François Thomas Germain, angefertigt für die Kaiserin Katharina II. □ von Rußland □

Kunstgewerbemuseums, die ebenfalls ihre Neigung zum Klassizismus deutlich erkennen lassen. [Abb. 166 u. 167]. □

Nach 1765 vollzog sich der allmähliche finanzielle Ruin der Hauses Germain und der Goldschmied AUGUSTE wurde Erbe der russischen Aufträge. Eiskübel, Suppenschalen, Saucièren und Toilettengeräte von ihm befinden sich heute noch im Besitze des russischen Hofes. Sie sind alle im Stile des De Lafosse, der neben Lalonde, Forty und später Salembier einer der meist benutzten Stecher für die Silberschmiedearbeiten im Louis-XVI-Stile war. Germain arbeitete in den nächsten Jahren noch manches Stück, seine Position war aber gänzlich untergraben; er starb 1791. Ein anderer, fast gleichzeitiger Pariser Goldschmied, namens Germain ist PIERRE GERMAIN, genannt LE ROMAIN. Er stammt aus einer alten, südfranzösischen Goldschmiedefamilie und hat mit den berühmten Germains, mit denen er oft verwechselt wurde, nichts zu tun. Er wurde 1744 in Paris Meister und hat sich namentlich durch Publikation eines trefflichen Buches 'Éléments d'orfèvrerie' bekannt gemacht. Es enthält eine große Zahl von Entwürfen kirchlichen und profanen Charakters für Goldschmiede, die zum größten Teil von ihm selbst herrühren. Sie sind in jenem Übergangsstil gehalten, der bereits die große, schwungvolle Linie begünstigt, gerne Kannelüren und langgestreckte Akanthusblätter verwendet, sich aber von jeder architektonischen Form noch vollkommen frei hält. Pierre Germain bekleidete verschiedene Ehrenstellen in seiner Zunft und nahm als Goldschmied und Juwelier wohl eine geachtete, aber keineswegs hervorragende Stellung ein. Er starb 1783. Von seinen Arbeiten ist besonders eine Toilettegarnitur für die Prinzessin von Asturien nach Zeichnungen des Bildhauers und Ziseleurs Caffierie zu nennen. Ein hervorragender Goldschmied dieser Zeit war dagegen AUBER, der 1770 das Tafelsilber für den Grafen von Artois anfertigte. In hohem Ansehen stand ferner der aus einer Antwerpner Adelsfamilie stammende JACQUES KOETIERS. Er hatte an der Maler- und Bildhauerakademie Preise erhalten, wurde Lieferant des Königs und des Dauphins und erhielt 1772 auch den französischen Adel. Andere ebenfalls vom Hofe durch Aufträge ausgezeichnete Goldschmiede waren MÉNIÈRE und BOUILLER. □

Es handelte sich für alle diese Meister nicht mehr, wie in früherer Zeit um die Anfertigung von Tischen, Konsolen, Guéridons, großen Kandelabern u. dgl.; die Modelle der Stecher sowohl, wie die vorhandenen Arbeiten zeigen, daß man sich auf kleinere Objekte beschränkte. Die größten unter ihnen sind Tafelaufsätze, Spiegelrahmen, Saucieren und Ollientöpfe. Das System des AUFBAUES der

GOLD- und SILBERGEFÄSSE dieser Zeit hält sich im allgemeinen an folgendes Schema: Der Hauptkörper wird mit geraden oder gewundenen streifenartigen Buckeln versehen, der nach unten abgerundete Boden in eine Rosette aus radial gestellten Blättern gefaßt, der Fuß stark eingezogen und auf eine flache ziemlich breit ausladende Basis gesetzt. Der obere Rand des Gefäßes ist gewöhnlich sehr breit, glatt oder mit antikisierenden Ornamenten in Gravierung oder Treibarbeit versehen. Widderköpfe, die durch Blumengehänge verbunden werden, Akanthusrosetten, Deckel mit Knäufen in Form von Pinienzapfen und trennendes Stabwerk nach antikem Muster treten als weiterer Schmuck hinzu. Charakteristisch sind die eckigen Formen der Gefäßhenkel, die auf eine schon in der Spätbarocke auftretende eckige Volutenform bei Konsolen und Kapitellen zurückzuführen sind. □





Abb. 166 u. 167: [Links] Silberne Kanne, vergoldet, Paris 1763 bis 1764. [Rechts] Silberne Kanne, Paris 1778—1779. Beide Berlin. □ Königliches Kunstgewerbemuseum □

Leuchter und Kandelaber unterscheiden sich ihrer Komposition nach nicht von den in Bronze ausgeführten derselben Zeit. Für den Schaft bildet oft eine Umwandlung des antiken Dreifußes mit entsprechend modifizierter Opferschale das Grundmotiv. Einer aufgesetzten kleinen Vase kommt die Funktion der Kerzendille zu. □

Für KIRCHLICHE ZWECKE werden Monstranzen, Kelche, Ciborien, Standkreuze, große Leuchter und Kandelaber, Lampen für das ewige Licht, Meßkännchen usw. in Silber und vergoldetem Silber (Vermeil) ausgeführt. Solche Stücke stehen in den Kirchen vielfach heute noch im Gebrauch und zeichnen sich zwar durch treffliche, exakte Arbeit aus, verlieren aber dadurch, daß das naturalistische Element hier stark in den Hintergrund tritt, die Embleme der Profankunst mit ihrer koketten Grazie wegfallen und in einzelnen Engelsköpfen und abgegriffenen Symbolen keinen Ersatz finden, viel von dem künstlerischen Reiz, den die Edelschmiedekunst dieser Periode sonst zu entwickeln versteht. □

Den Gipfel ihres Könnens erreichte aber die Goldschmiedekunst dieser Zeit überhaupt nicht in solchen Objekten, sondern in dem galanten KLEINGERÄT, in all den zierlichen Sächelchen, mit denen sich eine luxuriöse und auf das höchste verfeinerte Gesellschaft zu umgeben liebte. Niemals schenkte man all den Dosen, Büchschen, Täschchen, den Stockknäufen, Ketten, Uhrgehängen und Uhrgehäusen,

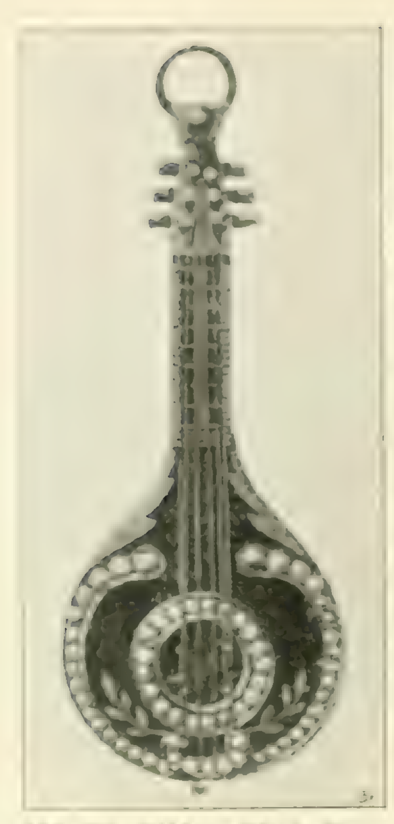


Abb. [illegible] Goldene Uhr in Form einer Mandoline mit Perlen und Email

den Petschaften, Nadelbüchsen, Parfümfläschchen, Filetschiffchen, Tabatièren und ähnlichen Dingen einer verweichlichten, feministischen Kultur mehr Aufmerksamkeit als in diesen Tagen [s. Abb. 168 bis 171 und die Tafel]. Bekannte Künstler wie Lalonde, Delafosse, P. Moreau, P. Ranson, J. R. Lucotte u. a. haben Entwürfe für derartige Objekte gezeichnet. Was an subtilen Techniken, an edlem, kostspieligem Material vorhanden war, wurde herangezogen. Kam Gold zur Anwendung, so verwendete man es gerne in verschiedenen Nuancen. In grünen, roten, hellgelben Tönen hoben sich dann reliefartig behandelte Blümchen oder Ornamente vom Grunde ab. Die Goldfläche wurde überdies oft mit kleinen Perlen oder Brillanten besetzt und der Grund durch Guillochierung belebt. Für viele derartige Objekte war der Achat ein bevorzugtes Material, bei Flakons sehen wir den Bergkristall öfter verwendet, bei Necessaires das Silberfiligran, bei Büchsen und Etuis das Elfenbein, nicht selten mit Silhouetten verziert. Auch Arbeiten solcher Art in Vernis Martin sind noch häufig anzutreffen. Das Neueste aber war eine Technik, die man GALUCHAT nannte. Galuchat war der Name des Erfinders einer von 1770 an geübten Technik, die es ermöglichte, die Haut bestimmter kleinschuppiger Fische zu erweichen und zu färben und damit allerlei Büchsen, Etuis u. dgl. zu beziehen, deren Ränder Goldfassungen erhielten. Alle diese Objekte waren so überaus zierlich und reizvoll, daß man schon damals anfing, Sammlungen davon anzulegen. Besonders auf die Ausstattung der DOSEN wurde die größte Sorgfalt verwendet, denn sie bildeten während des ganzen achtzehnten Jahrhunderts ein bevorzugtes Geschenkobjekt hoher Herren, die es liebten, ihren Dank oder ihrer Anerkennung in dieser Form Ausdruck zu verleihen; auch bei Taufen wurden Dosen als Geschenke verabreicht. Die Dose war die stete Begleiterin aller Vornehmen, man liebte es, sie während des Gespräches spielend durch die Finger gleiten zu lassen und trug ihrer sogar oft mehrere bei sich. Früher Behälter von Parfüms, werden sie immer häufiger zu Tabatièren; die Wohlgerüche und Riechsalze blieben den Flakons vorbehalten. Die Preise, die für solche Bibelots bezahlt wurden, waren ganz enorm. So verkaufte Granchez, der Bijoutier der Königin Marie Antoinette, zum Preise von 960 livres viereckige Flakons, die auf drei Seiten Zifferblätter zeigten, die die Stunden, Sekunden und Tagesdaten angaben, während auf der vierten Seite der Mechanismus des Ganzen zu sehen war. Fast ebenso luxuriös wie die Dosen waren die kleinen SCHIFFCHEN für KNÜPFARBEIT, die Navettes, ausgestattet. Auch hier kam Perlmutter, Porzellan, Schildpatt, Bernstein usw. als Anfertigungsmaterial in Verwendung. Eine elegante Dame durfte sich bei ihren Handarbeiten weder der Nadel noch der Klöppeln bedienen, dagegen galt das Knüpfschiffchen als elegant, und bereits Madame Pompadour



Abb. 169–171 Büchse, Stockknopf und Dose mit Deckel, sämtlich entworfen von De Lalonde

erwarb 1755 eine solche Navette aus Gold mit Email zum Preise von nicht weniger als 690 livres.

Unter all den angeführten Herstellungstechniken und Verzierungsarten dieser Nippsachen war die häufigste und künstlerisch bedeutendste die EMAILMALEREI. Das Malen auf weißem Emailgrund, das als Erfindung eines Goldschmiedes aus Chateaudun namens Jean Toutin aus dem Jahre 1632 gilt, und das in Jean Petitot seinen ruhmreichsten Meister aufweist, führte, wie bereits gezeigt wurde, im siebzehnten Jahrhundert zur Anfertigung von Bildnissen für Dosendeckel, Uhrgehäuse und ähnliche Dinge. In der großen Reihe vorzüglicher Emailmaler kommt für unsere Zeit namentlich LE TELLIER, den seine Porträte auf Tabatièren berühmt gemacht haben, in Betracht. Ferner sind hier zu nennen der Genfer JACQUES THOURON, der Schwede PETER ADOLF HALL, der seit 1760 in Paris lebte, 1769 Mitglied der Akademie wurde, bis 1793 arbeitete, und dessen Kunst sich auch auf andere Techniken größeren Stils erstreckte, sowie der Straßburger JOHANN WEYLER, der den größten Teil seines Lebens, er starb 1791, in Paris zubrachte. Auch der Franzose JACQUES CHARLES DE MAILLY, der in Petersburg für Katharina II. arbeitete und nebst zahlreichen Bildnissen auch Szenen aus den Türkenkriegen in zierlichen Emailmalereien anfertigte, sei hier genannt. Neben der am meisten beliebten Porträtmalerei war auch das mythologische Genre, namentlich soweit es in das Gebiet der Erotik spielte, sowie das der antiken Historie, der Landschaft, der Blumenmalerei usw. beliebt.

Die eigentliche JUWELIERARBEIT trat dagegen im Vergleiche zur vorangegangenen Periode, wenigstens was Prunk und Fülle betrifft, etwas zurück. Marie Antoinette mied die Pracht des schweren Geschmeides; selbst in großer Hoftoilette trug sie keinen Halsschmuck. Auch der breitspurige Brustschmuck der vorangegangenen Periode, dessen spitz zulaufendes Ende bis zur Taille herabreichte, kam nicht mehr in Verwendung, und die Ohrgehänge wurden im Vergleich zur frü-

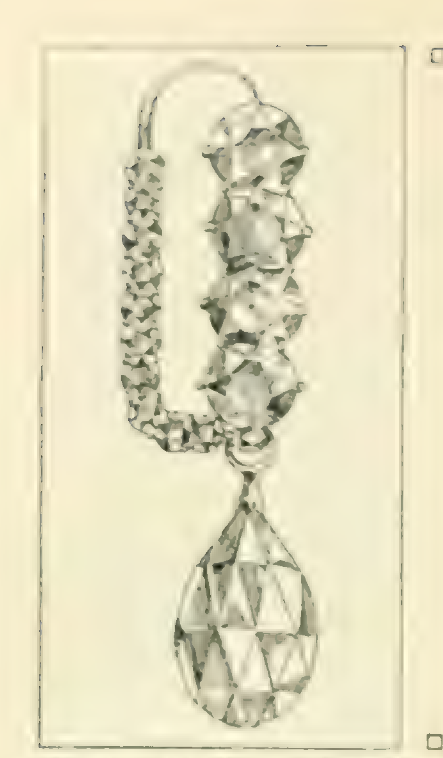






Abb. 172–174: [Links] Ohrgehänge der Königin Marie Antoinette. [Mitte] Bukett aus Diamanten und anderen Edelsteinen. [Rechts] Aigrette

heren Geschmacksrichtung leichter und schwächer [Abb. 172]. Beibehalten wurden dagegen die hohen Haargestecke, die Aigretten [Abb. 174], und die Armbänder, die sogar an Zahl zunahmen. Sie bestanden gewöhnlich aus Perlenschnüren, die von einem Plättchen, das durch einen farbigen, von Diamanten umgebenen Stein gebildet wurde, ausgehen. Überdies schmückten sich die Damen häufig mit Brustbuketten aus Diamanten, Gold und bunten Steinen, denen verschiedene Blumenmotive zugrunde lagen, die, soweit es das spröde Material der facettierten Edelsteine zuließ, naturalistisch gebildet wurden. [Abb. 173]. Auch die schon wiederholt aufgezählten, in dieser Zeit beliebten Embleme wurden zu Brochen u. dgl. verarbeitet. Als solche sind überdies Monogramme aus verschlungenen Lettern üblich, die von Lorbeer- oder anderen Girlanden mit Bandmaschen umrahmt wurden. Neben den Colliers [Abb. 175], bei denen Perlen und Kameen oft eine hervorragende Rolle spielten, bildete ein anderer Halsschmuck, der über Schultern und Brust bis zum Miederrand herabreichte und collier berthe genannt wurde, ein beliebtes Schmuckstück vornehmer Damen. Ein solches collier berthe war das berühmt gewordene 'Halsband der Königin'. Das Diadem wurde erst von 1788 in Mode und besteht aus ziseliertem Golde mit Kameen. Diamanten verwendete man hier erst zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Die Fingerringe waren ziemlich groß, besonders die sogenannten 'bagues marquises'. Die Schmuckliebe der Herren dauerte in ihrer allerdings von vornherein beschränkteren Form in ungeschwächter Weise fort, besonders die Degengriffe und Schuhschnallen erfreuten sich außerordentlich sorgfältiger Behandlung; namentlich die ersteren wurden gelegentlich zu wahren Wunderwerken der Juwelierkunst.

Gegen 1770 trat der STAHLSCHMUCK auf, wie es scheint von England über Belgien kommend und häufig mit Wedgwoodkameen kombiniert. Er umfaßt alle



DEUTSCHE FÄCHER AUS DER ZEIT UM 1800 UND 1900
KÖNIGLICHES KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU BERLIN



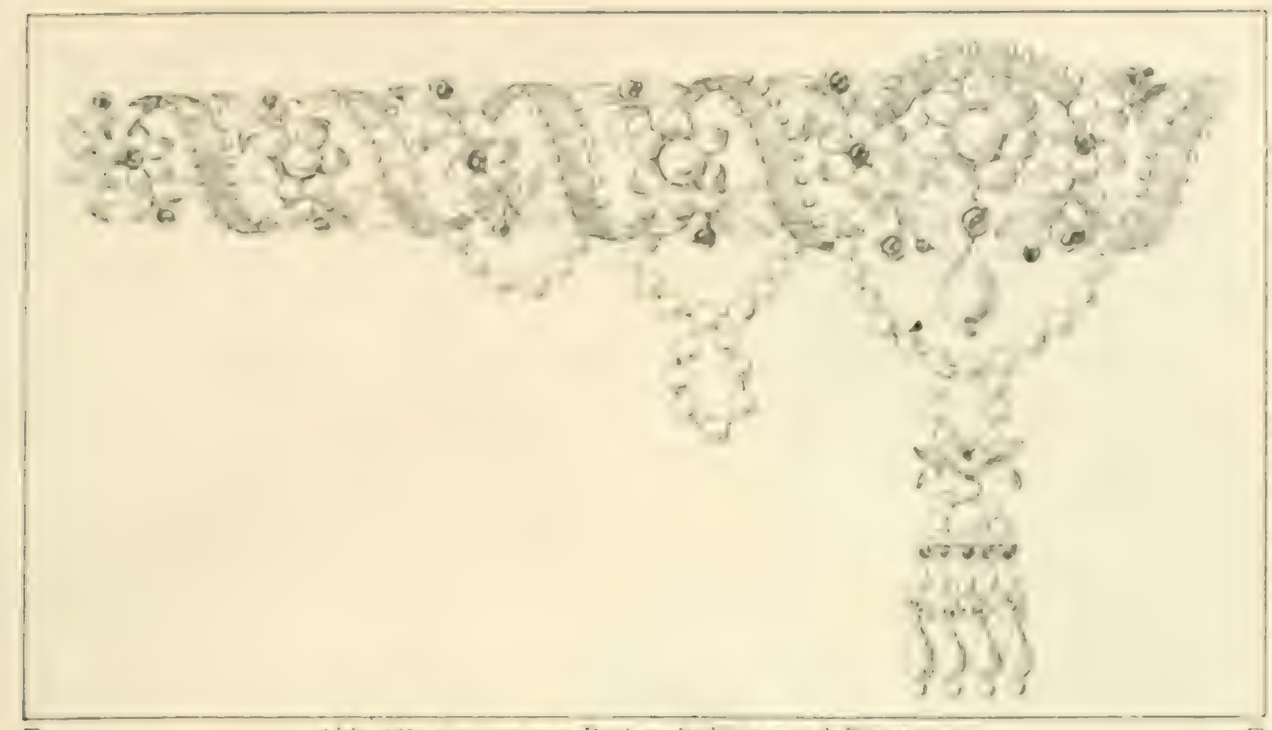


Abb. 175: Collier aus Perlen, Rubinen und Diamanten

Arten des Schmuckes, erstreckt sich auch auf Nippsachen, brachte es namentlich in der Herstellung von allerlei Knöpfen zu außerordentlich feinen Erzeugnissen, blieb bis um die Mitte der neunziger Jahre in Mode und hat sich in Ausnahmsfällen bis zum heutigen Tage erhalten.

Alle jene Techniken, die bei den Bibelots und Bijouterien in Anwendung kamen, finden wir auch in der FÄCHERFABRIKATION (s. die Tafel) in der jene Zeit, ganz ihrem Charakter entsprechend, ihr bestes Können zu reizvollen Gebilden vereinigte, wenn auch nicht übersehen werden kann, daß die künstlerische Schöpferkraft in der Zeit des Regence- und Louis-XV-Stils weitaus größer war. Für das Gestell wurde Elfenbein oder Perlmutter zierlich geschnitzt oder mit Auflagen von ziseliertem Gold in verschiedenen Farben, auch von Silber oder Email, verwendet. Ebenso wurden Schildpatt, Fischbein oder Rohr zu diesem Zweck verarbeitet. Helligkeit der Gesamtwirkung und graziöse Leichtigkeit bildeten den Hauptvorzug eines Fächers dieser Zeit. Um den Fächer möglichst leicht und handsam zu gestalten, wurde auch das Fächerblatt schmäler gemacht, als es bisher war, und die einzelnen Stäbchen wurden möglichst schmal gestaltet, so daß sie sich bei geöffnetem Fächer nicht aneinander schlossen, sondern leere spitze Winkel bildeten. Die Malereien bedeckten nicht wie früher das ganze Fächerblatt, das aus Seide, Schwanenhaut, Gaze oder Papier war, sondern beschränkten sich auf einzelne rautenförmige oder medaillonartige Felder, die untereinander durch leichtes Groteskenornament, durch Blumengehänge, durch aufgenähten Gold- oder Silberflitter verbunden wurden. Die Malereien dieser kleinen Zierfelder pflegen dem sentimental-erotischen Genre anzugehören, zeigen aber oft auch Porträte oder historische Darstellungen. Ein berühmtes Prachtstück dieser Zeit, das die Stadt Dieppe 1785 der Königin Marie Antoinette zum Geschenk machte, befindet sich in der Sammlung Thiac. Es ist ganz aus Elfenbein und stellt in durchbrochener Arbeit König Porus

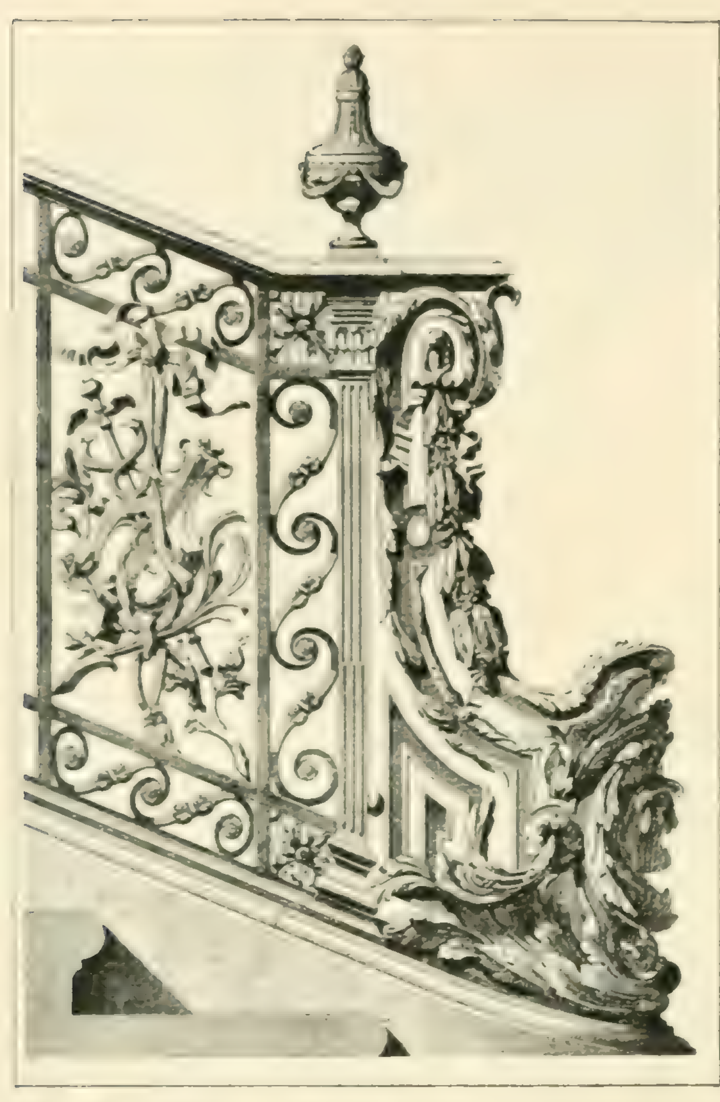


Abb. 176: Ablauf des Stiegengeländers in Klein Trianon. □ Schmiedeeisen mit Bronzeappliken □

vor Alexander dar, nach einer Zeichnung von Vien. Dieser Fächer ist jedoch mehr ein Beweis für die Virtuosität der Elfenbeinschnitzer von Dieppe [vgl. S. 97] als ein typisches Beispiel damaliger Fächermode. □

Ein besonderes Genre bilden die komischen, satirischen und politischen Fächerdarstellungen, die namentlich gegen Ende der Regierung Ludwigs XVI. aufkamen, und außerordentlich verbreitet waren, künstlerisch aber in der Regel ziemlich unbedeutend sind. Einfachere Fächer dieser Zeit bedienen sich bereits des kolorierten oder schwarzen Kupferstiches auf Seide oder Papier und bilden eine Gattung, die in der nächsten Periode auch kulturhistorisch eine gewisse Bedeutung gewann.

An die Silberarbeiten anschließend, mag, nachdem wir das Gebiet des galanten Kleingerätes kurz überblickt haben, nur mit einem Worte der ZINNARBEITEN Erwähnung geschehen, da sie sich in allem als den billigeren Ersatz für das Silber erweisen und daher auch hinsichtlich ihrer Form und ihres Dekors die Vorbilder der Edelschmiedekunst nachahmen. Wir finden weder in den Gefäßen noch in den Geräten selbständige Formen, wie sie das sechzehnte und 17. Jahrhundert darboten, sondern bloß vereinfachte und derbere Wiederholungen der in Silber ausgeführten Originale. □

Von der virtuosen Behandlung des SCHMIEDEEISENS in der Barock- und Rokokozeit ist unter Ludwig XVI. fast nichts mehr zu bemerken. Das vierkantige Stabwerk, die eintönige parallele Linie, nur an ihren Enden in Kurven oder Verschlingungen übergehend, beherrscht das Gitterwerk. Die Komposition wird im Vergleiche zur früheren Zeit nüchtern und leer. Kreise, Kreissegmente, Ovale, S-Linien, Mäander und der ihm nahverwandte sog. 'laufende Hund' bieten keinen Ersatz für die freie phantasievolle Bewegtheit des Rokoko. Die prachtvolle Schmiedearbeit, die noch eine Generation vorher zu Gebilden von üppigstem Reichtum und kräftigstem Lebensgefühl geführt hat, beschränkt sich jetzt auf wenige Rosetten und Akanthusranken, und nur bei reicheren Bildungen treten auch Blattgirlanden, Embleme und Vasen hinzu. Stiegengitter, Portale, Träger für Hänge-

und Standlaternen, Balustraden, Balkongitter, Fensterbrüstungen und Fenstergitter werden selbst von so vorzüglichen Zeichnern wie Neufforge, Lalonde und Desboeufs de Saint Laurent nicht mit demselben Feingefühl für die künstlerischen Reize innerhalb der neuen Richtung entworfen, das dieselben Künstler bei Entwürfen anderer Art betätigen. Es ist, als ob eine verweichlichte Gesellschaft die Empfindung verloren hätte für das robuste Leben und die gesunde Kraft in einem kunstgewerblichen Material von der Derbheit des Eisens, obwohl derjenige, der an der Spitze dieser Gesellschaft stand, der König selbst, mit Vorliebe den Schmiedehammer zur Hand nahm, sich eine eigene Schlosserwerkstätte einrichtete und, unterstützt von dem Eisenschmied GERMAIN, allerlei Eisenwerk herstellte. Dieser Germain war ein Sohn jenes Kunstschlossers, der um 1766 das prächtigste Schmiedeeisenwerk dieser Zeit, das Geländer der Haupttreppe in Petit Trianon, vermutlich nach einem Entwurfe Gabriels, ausgeführt hat [Abb. 176]. Es ist grün gestrichen und wie die meisten der prächtigeren Schmiedeeisengitter jener Zeit mit Bronzeschmuck versehen. Der einzige, der den Sinn für die Eigenart des Eisens nicht verloren hatte, war JEAN-FRANÇOIS FORTY, dessen Kompositionen für Eisenarbeiten zu den verhältnismäßig phantasievollsten jener Zeit gehören. So z. B. das Treppengeländer der École militaire in Paris mit dem durch Akanthusblätter und Kelche bereicherten laufenden Hund als Hauptmotiv. Auch das Portal dieses Gebäudes entbehrt trotz seiner Einfachheit nicht der vornehmen Wirkung. Andere vorzügliche Gitterwerke sind die im Schlosse zu Compiègne, im Palais Royal zu Paris und in der Kirche Saint Germain l'Auxerrois daselbst. Etwas schwer in der eisernen Umfassungsarchitektur, aber im eigentlichen Gitterwerk nicht reizlos, ist das Portal des Pariser Justizpalastes, das vermutlich der Architekt Antoine entworfen und der Schlosser BIGONNET ausgeführt hat [es ist 1789 von Lalonde gestochen]. Als eigenartige Arbeiten, oft von großer Schönheit sind die geschmiedeten, aus ebenen Flächen polygonal gebildeten eisernen Stiegen- und Korridor-Laternen zu erwähnen, deren mitunter ganz monumentaler Charakter sie den Bronzearbeiten würdig an die Seite stellt [Abb. 177]. □


□ Abb. 177: Laterne, Schmiedeeisen, französisch, um 1780 □

Die KERAMISCHE Produktion Frankreichs im achzehnten Jahrhundert gipfelt



Abb. 178: Potpourri-Vase, Sèvres, mit pompadourrotem Fond vom Jahre 1757, im Besitz des englischen Hofes □

in den Erzeugnissen von SÈVRES. Die Herstellung der weichen Sèvresmasse [pâte tendre], die, trotzdem sie kein Kaolin enthält, als Porzellan bezeichnet wurde, gelang 1745 in VINCENNES, wo die Brüder Dubois und Marquis Orry de Fulvy eine Fabrik gegründet hatten. Ihre ersten großen Erfolge mit dieser neuen, auf sehr komplizierte und umständliche Weise hergestellten porzellanartigen Masse hatte die Fabrik mit plastischen Blumen, auf die bereits S. 158 hingewiesen worden ist. Sie wurden in ungeheuren Mengen erzeugt und bildeten die Grundlage für den ersten finanziellen Erfolg der Fabrik. Im Jahre 1753 wurde sie neu organisiert und der König beteiligte sich mit einer bedeutenden Summe an dem Unternehmen. Es erhielt den Titel 'Manufacture royale des porcelaines de France' und das Recht, das Spiegelmonogramm L als Marke zu führen; 1756 übersiedelte sie nach Sèvres und drei Jahre später ging sie vollständig in den Staatsbesitz über. Bereits in Vincennes waren Erzeugnisse von hoher Vollendung gelungen. Die pâte tendre hat den Vorzug, einen außerordentlich günstigen Malgrund abzugeben, da das Brennen nicht so hohe Hitzegrade erfordert, daß die aus Metalloxyden hergestellten Farben dadurch zerstört würden. Anfangs dekorierte man die Porzellane mit aufgelegten und bemalten Blumen und Ornamenten, dann folgten Dekorierungen in dick aufgetragenem radiertem Golde, das sowohl auf weißem als auf dunkelblauem Grunde zur Anwendung kam. Bald aber schritt man zu bunten Malereien fort. Schon vor 1749 war man in den Besitz eines prächtigen Dunkelblau [bleu du roi] gelangt; in den folgenden Jahren, bis 1757, kam durch die erfolgreichen Bemühungen des Chemikers HELLOT das leuchtende Türkisblau und das zarte Rosenrot, Pompadourrot genannt, hinzu. Bald folgten Violett, Apfelgrün, Englischgrün und Yonquillengelb, die als Fondfarben außerordentliche Leuchtkraft besaßen und zu einer selbständigen, von den asiatischen Vorbildern unabhängigen Dekorationsweise führten. 1751 hatte BACHELIER, der mit der Oberaufsicht über die Maler und Vergolder betraut war, eine Biskuitmasse gefunden, die sich vorzüglich für figurale Plastik eignete; gleichzeitig fertigte der königliche Bildhauer, Ziseleur und Vergolder DUPLESSIS Entwürfe an und MATHIEU war als Emailmaler tätig. □

Außerdem wurden unvergleichlich reizende Bibelots zum Schmuck der Etagèren angefertigt; Tabatièren in Form von Tieren, in verschieden gefärbtem Golde gefaßt, Bonbonnieren mit Miniaturmalereien, Uhrkästchen, Potpourrivasen, Fingerhüte, Kleider- und Stockknöpfe, Büchsen für Schönheitspflästerchen, für Spielmarken usw. Nach der Übersiedlung nach Sèvres entwickelte sich die Manufaktur unter der Leitung BOILEAUS in erfreulichster Weise. FALCONET, der Bildhauer

des Königs, leitete die Modellierarbeiten, BOUCHER und VANLOO zeichneten Entwürfe, GENEST war Chef der Maler. 1760 starb Hellot, ein unersetzlicher Verlust für die Fabrik, da mit ihm das Geheimnis der Erzeugung des Pompadourrots verloren ging, so daß dieses später nie mehr in gleicher Schönheit hergestellt werden konnte. Gegen Ende der Regierung Ludwigs XV. war Sèvres bereits zu hoher Blüte gediehen, und der König bedachte alle europäischen Höfe mit prachtvollen Geschenken. In dieser Zeit entstanden nicht allein wundervolle Tafelservice, deren Wert oft gegen 40000 Livres stieg, wie z. B. das 1768 dem König von Dänemark überreichte mit rundmaschigem goldenen Netzwerk auf blauem Grunde [fond caillouté], sondern auch jene hervorragenden Vasen, als deren Erfinder FONTENOY angesehen wird. Die berühmtesten dieser oft recht bizarren Vasen sind unter bestimmten Namen bekannt wie die 'vase Duplessis' mit Elephantenköpfen als Henkeln, die 'vase Adelaïde', eiförmig, auf drei Akanthusblattfüßen, die 'vase Gobelet' mit schlankem, kanneliertem Vasenkörper, der in seinem unteren Teile von einer Blattrosette umschlossen wird, die 'vase Gurdin' mit breitem Bauch und Faunsmasken an den Henkeln, die 'vase Choiseul' mit breiter schiffförmiger Schale, die 'vase La Rue', von zwei sich umschlingenden Tritonen getragen, die 'vase Bachelier' in Form eines Fäßchens mit einem Reliefband aus Medaillons. Sehr bekannt sind auch die vielfach abgebildeten, zum Teil noch in die Zeit von Vincennes fallenden Vasen im Besitze des englischen Hofes, der Wallace-Collection, des South Kensington Museums und der Sammlung Alphons Rothschild. [Abb. 178—182]. □



Abb. 179: Vase, Sèvres, mit Reliefmedaillon der Kaiserin Maria Theresia, königsblauer Fond, im □ Besitz des englischen Hofes □

Unter den BILDHAUERN von großem Ruf, die zur Zeit Ludwigs XV. für Sèvres arbeiteten, steht an erster Stelle Falconet, der unter anderem die berühmte 'vase à l'amour' modelliert hat; von ihm rührten auch das in vielen Reproduktionen verbreitete badende Mädchen her, eine Arbeit, die ihm die Pforten der Akademie öffnete, sowie eine Gruppe Nymphen und Schwäne. Ferner wären zu nennen Leclerc, Boizot und Brachard; Pajou hat eine Reihe von Büsten geschaffen, unter welchen die der Dubarry und die berühmte Gruppe 'la naissance du Dauphin' besonders zu erwähnen sind. Unter den Malern aus dieser Zeit haben sich Le Guay, Drand, Alonele, Aubert und viele andere einen Namen gemacht. Sie haben ihre Malerzeichen in der Regel der Marke hinzugefügt, die überdies durch Jahresbuchstaben die Zeit des Entstehens des betreffenden Stückes erkennen läßt. 1775 starb Boileau und an seine Stelle trat Parent, der aber schon nach drei Jahren durch REGNIER ersetzt wurde, dem man den überaus rührigen und verläßlichen Schweizer HETTLINGER an die Seite gab. Die Oberadministration wurde dem Grafen d'Angiviller

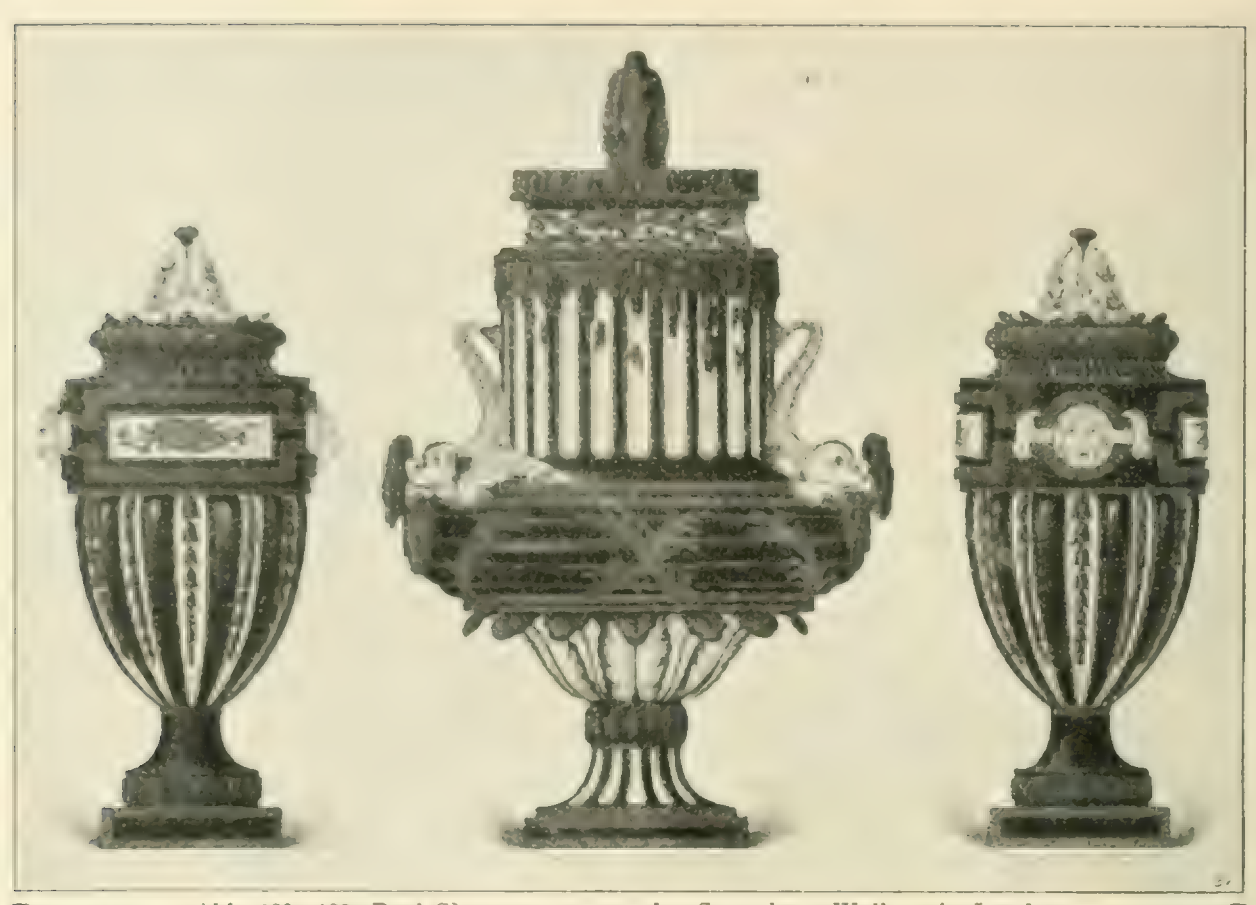


Abb. 180—182: Drei Sèvresvasen aus der Sammlung Wallace in London

anvertraut. — Von 1780 an kam eine neue Dekorationsart, das sog. JUWELEN-PORZELLAN, (s. die Tafel) in Mode. Diese Verzierungsweise bestand in Schmelzperlen verschiedener Farbe, die sich von unterlegten, zart ziselierten Goldplättchen abhoben. Ein Frühstücksservice solcher Art wurde 1784 dem Prinzen Heinrich von Preußen übersendet. Um diese Zeit wurden auch Versuche mit Biskuitplastik in großen Dimensionen gemacht, ferner entstanden die bemalten Platten für Möbeleinlagen; solche Einlagen waren eine Zeitlang so beliebt, daß man sogar Prunkkarossen damit schmückte. Auch Achatimitationen brachte Hettlinger in den Handel, und von 1785 an wurden antike Vasen, von denen eine bedeutende Sammlung nach Sèvres gebracht worden war, imitiert. Die verschiedenen Ablenkungen von den natürlicheren Aufgaben der Porzellanindustrie waren aber nicht imstande den Ruhm der Fabrik zu schädigen, denn er war fest begründet, einerseits auf der künstlerisch hoch stehenden Kleinplastik in Biskuit, andererseits auf der unvergleichlichen Schönheit der Fondfarben, auf denen der Golddekor bald als ausfüllendes Muster in Netz- oder 'oeil de perdrix'-Form bald als Blumen- oder Ornamentmotiv zu prächtiger Wirkung gelangt und zugleich den Übergang bildet zu den weißen Reserven mit ihren meisterhaft ausgeführten bunten Malereien. Auch Ludwig XVI. wich von der Gepflogenheit, die europäischen Höfe mit köstlichen Erzeugnissen seiner Porzellanfabrik zu beschenken, nicht ab. 1777 erhielt Kaiser Joseph II. ein noch gegenwärtig in der Hofsilberkammer zu Wien befindliches Tafelservice mit Blumen und Früchten auf grünem Grunde und dazu einen Tafelaufsatz und zwei Vasen mit Porträten des Königs im Gesamtwerte von 43464 Livres. Ebenso emp-



SÈVRES-KANNE, SOG. JUWELENPORZELLAN,
BERLIN, KÖNIGL. KUNSTGEWERBEMUSEUM





fing die Prinzessin von Asturien, der Sultan von Marokko, der Kaiser von China, der Herzog von Sachsen-Teschen, der Erzherzog Ferdinand als Gouverneur der Lombardei u. v. a. namhafte Geschenke. 1788 bestellte Katharina II. ihr berühmtes türkisblaues Service, aus 744 Stücken bestehend, das mit Kameen geschmückt war. Nach 1780 vollzog sich der Umschwung im Stile des Sèvresporzellans, das bis dahin immer noch Überlieferungen aus der Zeit Louis XV. fortgeführt hatte, immer deutlicher. Die veränderte Richtung läßt sich nicht allein in den dem Klassizismus zustrebenden Formen sondern auch im geistigen Gehalt sowohl der Kleinplastik als der Malerei erkennen. An Stelle der galanten Szenen und ländlichen Idyllen tritt die galante Allegorie, das sentimentale Epikuräertum. 'Die Freundschaft reicht der Liebe die Hand', 'Die Treue verbindet Grazie und Jugend', 'Hymen führt ein junges Paar zum Altar', so und ähnlich sind die neuen Motive. Außerdem finden wir historische Vorwürfe, in denen patriotischer Bürgersinn und militärisches Heldentum gefeiert werden. Allmählich sinken die Sujets bis zu den Banalitäten des Tages herab; die schöpferische Kraft versagt, man kopiert große Gemälde. Die geistigen Interessen entfernten sich vielfach vom Kunstleben. So schreibt auch Hettlinger 1789: 'Unsere Manufaktur befindet sich in großer Verlegenheit . . . es fehlt nicht an wertvoller Ware, aber an Käufern.' Es macht sich infolge der philosophischen Entwickelung nicht selten auch geradezu eine Scheu vor allem, was wie Luxus aussieht, geltend; das werden wir auch im Besonderen bei der Textilkunst sehen. □



Abb. 183: Tapete, weiße Seide, mit grünen Streifen und eingeschilderten Blumenranken. Um 1785 □

Die TEXTILKUNST geht in mancher Hinsicht andere Wege als die bisher besprochenen, mit der Architektur enger zusammenhängenden Kunstgewerbe, da sie sich als Flächenkunst bis zu einem gewissen Grade selbständig und von den Schwesterkünsten unabhängig entwickelt. Wie schon bei Besprechung der Rokokokunst (S. 162) gezeigt wurde, gehen in den Stoffen allmählich die letzten Überreste der aufgelösten Barockschnörkel verloren und es verbleiben eigentlich nur einfache gestreckte Linien, besonders langgedehnte Kurven, die gewissermassen als Extrakt des Louis-XVI-Liniengefühls in der Flächendekoration angesehen werden können, und der Naturalismus übrig (Abb. 55a). In völlig naturalistischer Umgestaltung verbleiben allerdings auch die aus großen, in einandergeschobenen Kompartimenten zusammengesetzten Muster, die sich aus den alten Granatapfel- und

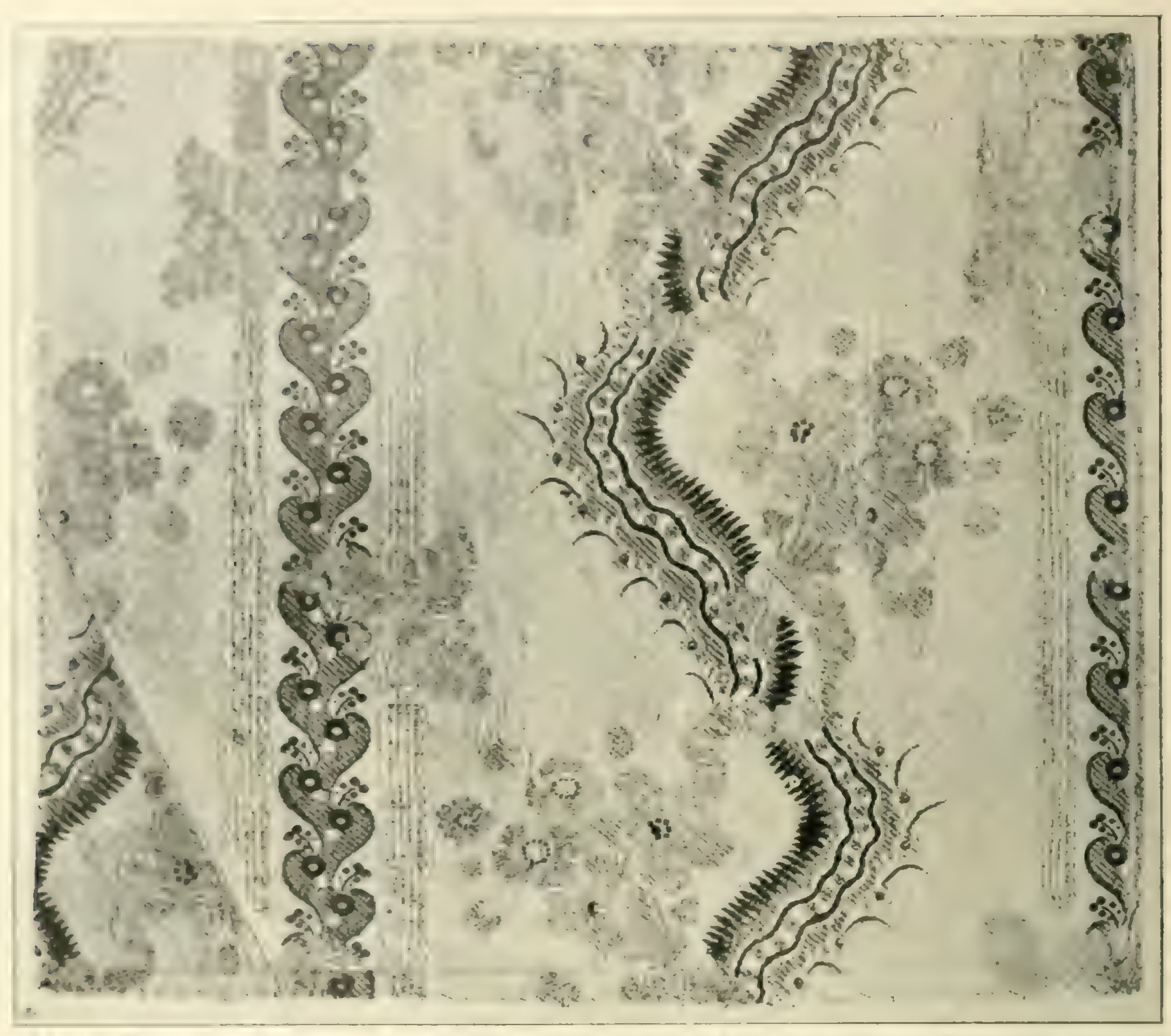


Abb. 184. Broschierter Seidenstoff mit Gold- und Silber auf weißem silberdurchschossenem Grunde mit goldenen und grünen Streifen

späteren Ananasmustern entwickelt haben. So finden wir in der Louis-XVI-Zeit nicht selten Wandbespannungen mit diagonal gekreuzten, sehr naturalistischen Blatt- und Blumenranken, an deren Kreuzungspunkten Blumenkörbe, ländliche Geräte u. dgl. herabhängen und so die Mittelstücke bilden; auch kommen an dieser Stelle nicht selten ganz freifliegende Vögel vor. Ein Stoff nach einem Entwurfe des PHILIPP DE LA SALLE [1723—1803], des schon bei Besprechung des Rokokostiles kurz erwähnten Meisters der Lyoner Textilzeichenkunst, zeigt z. B. Blumenkörbe und Geräte streifenweise an Bändern aufgehängt und dazwischen Gehänge ganz naturalistischer Zweige und Blumengewinde. Beliebt sind unter den Pflanzen besonders langgedehnte Lorbeer- oder Palmenzweige. □

Was bei dieser Kompositionsweise die Stoffe an Größe der Konzeption und Reichtum der Erfindung gegenüber ihren Vorgängern einbüßen, ersetzt eine außerordentlich graziöse Durchbildung und zarte Ausgestaltung, die sowohl im allgemeinen wie ganz besonders bei den Gründen zu beobachten ist [Abb. 184]. Manchmal wird der Grund allerdings auch ganz nüchtern gestreift oder selbst karriert, und es werden nur naturalistische Blumen oder Blumensträuße darüber verteilt.

Die Farben sind im allgemeinen zart und vielfach gebrochen, die Gründe oft Farbe in Farbe gemustert. Häufiger als früher tritt die zarte Wirkung des Silbers in Gegensatz zu den bunten naturalistischen Tönen, doch gibt es auch reich in Gold gemusterte Stoffe. Vereinzelt erscheint auch schon ganz klassizistisches [symmetrisches] RANKENWERK mit antiken Gruppen, Kameen, Vasen usw. als Mittelstücken; die Farbengebung ist da meistens sehr kühl, das Rankenwerk und vieles Detail sind en camayeu behandelt. Kleingemusterte Stoffe, etwa für Kleider, zeigen häufig bloße STREUBLÜMCHEN, sich kreuzende Diagonalen aus kleinen Blüten gebildet, Tupfen und ähnliches. Diese kleinen Muster werden gerne in Samtflor auf glatten Grund gestellt. Bei flacherer Behandlung der ganzen Musterung sind ripsartige Gründe beliebt. □

Besondere Wichtigkeit erlangen die ombrierenden und Chiné-Stoffe; bei ersteren bewerkstelligen die nebeneinander liegenden Faden ein Anschwellen oder Abnehmen eines Farbentones oder den allmählichen Übergang von einer Farbe in die andere. Es können so die Längsstreifen der Musterungen besonders deutlich hervorgehoben werden; zugleich entspricht der Effekt dem Streben nach gebrochenen Tönen. Die Chinéstoffe [Abb. 185] ahmen, wie schon der Name besagt, ein ursprünglich chinesisches Verfahren nach, das darin besteht, daß die Kette vor dem Weben bedruckt oder bemalt wird; auf diese Art können sehr weich verfließende Töne erreicht werden, was dem Zeitgeschmack besonders entspricht und geeignet war, zur späteren reinen Bildweberei überzuführen. □

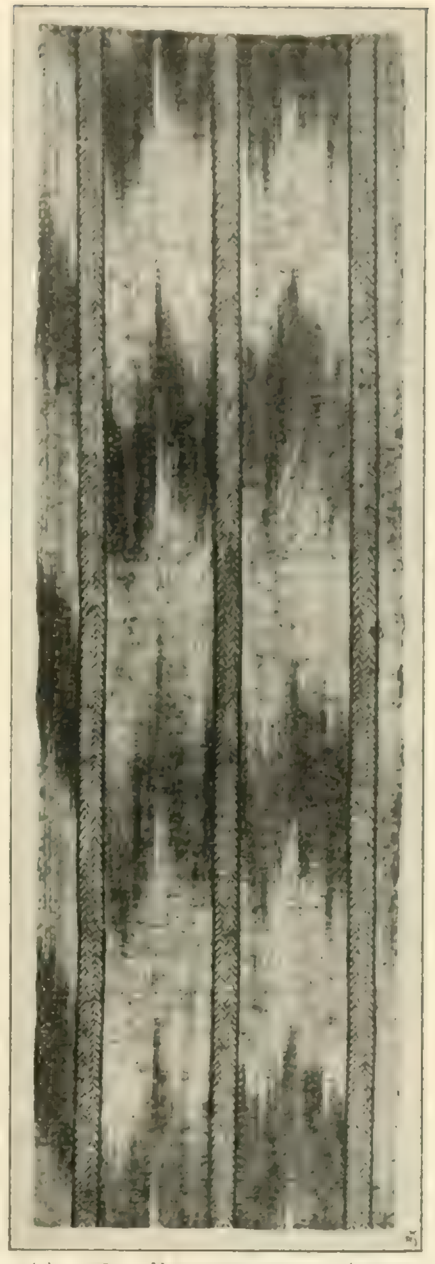


Abb. 185: Französischer Seidenstoff, abwechselnd weiß mit grün und weiß mit rot, gelbe und braune □ Zwischenstreifen □

Die Louis-XVI-Stoffe erhalten sich noch bis weit in das neunzehnte Jahrhundert; doch erlangt einerseits die Streifung immer mehr Bedeutung, ja sie bildet sogar bei Verwendung in vornehmen Räumen oft das einzige Motiv, andererseits gehen selbst bei den Streumustern die reicheren Gründe allmählich verloren. Da gerade in der Textilkunst die Übergänge sehr allmähliche sind, sei hier gleich kurz auch auf die spätere Zeit hingewiesen. In der ausgesprochenen Empirezeit treten an Stelle der freien Blumen strengere Kränze, Rosetten u. a. oder einzelne antikisierende Formen und Embleme wie Lyren, Adler, Bienen usw. Bisweilen kommen auch große strengere Musterungen vor [Abb. 186], die für das Empire zwar als sehr charakteristisch aber keineswegs als allgemein gültig angesehen werden können. □



Abb. 186: Seidenlampas aus der Zeit Napoleons I. ☐ Französisch ☐

Bemerkenswert ist die seit der Revolution erwachte und im Empire fortgesetzt steigende Vorliebe für INDISCHE SHAWLS, die dann auch in Paris und Lyon ausgezeichnete, in Weberei ausgeführte Nachahmung fanden, und zwar in der ersten Zeit aus trefflicher Kaschmirwolle. ☐

Der Hauptort der Weberei, nicht nur für Frankreich sondern für ganz Europa, ist immer noch LYON; daneben wären noch Tours, Orléans und Paris zu nennen. Die stets wachsende Vorliebe der klassizistischen Zeit für einfache Stoffe und die starken finanziellen Schwierigkeiten Frankreichs infolge der unglücklichen Politik des Hofes erschüttern schon gegen Ende der siebziger Jahre die französische Textilindustrie aufs äußerste. Zunächst suchte ihr allerdings der Hof durch große Bestellungen zu Hilfe zu kommen, in der Revolutionszeit hörte aber auch diese Förderung auf sowie die durch die Kirche und den Adel. So wurde die Pariser und auch die Lyoner Industrie fast vollkommen vernichtet und hob sich erst allmählich wieder in der Napoleonischen Zeit.

In mancher Beziehung noch größere Bedeutung als die Kunstweberei hatte in der vorgeschritteneren klassizistischen Zeit der STOFFDRUCK. Das erwähnte Streben nach Einfachheit, aber auch das nach Naturalismus kam ihm besonders entgegen. Da die höhere Entwicklung des französischen Stoffdruckes auf holländische und deutsche Einflüsse zurückgeht und wie der ganze europäische Stoffdruck mit Persien, Indien und Ostasien zusammenhängt, sei hier im Anschluß an die Studien Forrers und Dregers eine kurze Zusammenfassung auch der Entwicklung außerhalb Frankreichs gestattet. Vom holländischen und englischen Stoffdruck war schon früher [S. 183] die Rede. Der Aufschwung des deutschen Stoffdruckes beginnt mit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts und geht von den beiden Städten Hamburg und Augsburg aus. Unter schweren Mühen und Kämpfen mit der Konkurrenz, die aus der Einfuhr ostindischer Originale und der Erzeugung holländischer und englischer Nachahmungen erwuchs, gelang es Jeremias Neuhofer in Augsburg zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts Deckdrucke zu erzeugen, deren Herstellung bis dahin ein ängstlich gehütetes Geheimnis war. Seine höchste Entwicklung erreichte der Augsburger Stoffdruck, in dessen Erzeugung sich bald mehrere Meister teilten, unter JOHANN WILHELM VON SCHÜLE. Zur Erzeugung von Stoffen in indischer Art (indiennes) scheint das Deckverfahren in Übung geblieben zu sein, für Stoffe mit Rokoko- und klassizistischen Musterungen herrschte aber immer der Modeldruck vor. ☐

MÜLHAUSEN, das schon vor der Besitzergreifung durch die Franzosen [1798] eine umfangreiche Textilindustrie besaß, nahm unter französischer Herrschaft einen bedeutenden Aufschwung; es wurde jedoch durch den hochbegabten WIL-



FRANZÖSISCHE STICKMUSTER FÜR HERRENRÖCKE
[1770—1780] · WIEN, K. K. ÖSTERREICHISCHES MUSEUM

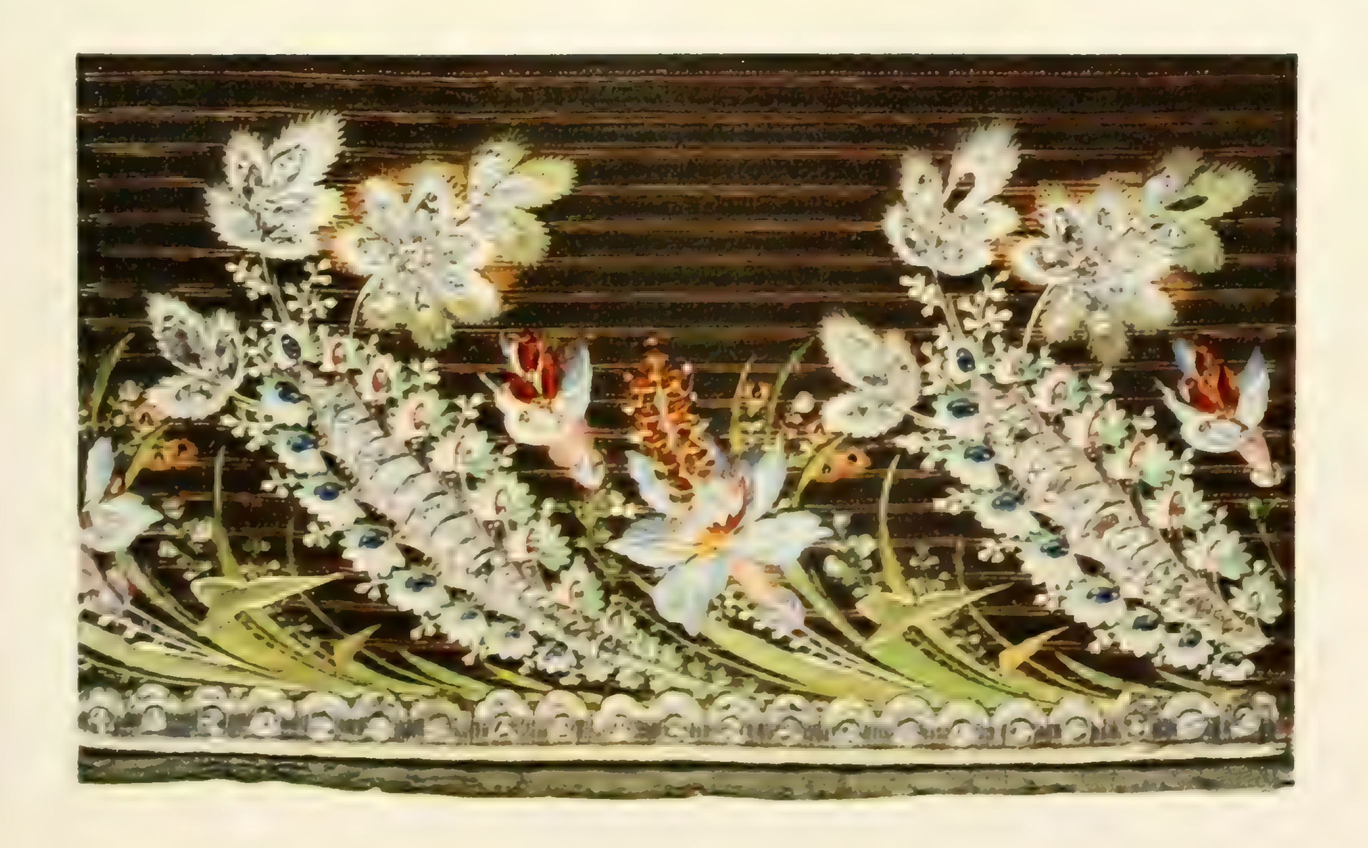




Abb. 187: Toile de Jouy mit Szenen aus dem Jahre 1791 Rotdruck von Oberkampf

HELM PHILIPP OBERKAMPF, einen Deutschen, der 1758 in Jouy bei Versailles eine Fabrik gründete, bedeutend überflügelt. Von der französischen Regierung, die in ihm einen erfolgreichen Rivalen der Engländer erblickte, kräftigst unterstützt, wußte er sowohl durch künstlerische Vollendung als durch technische Verbesserungen [Walzendruck] sich bis an sein Lebensende [1815] an erster Stelle zu behaupten [Abb. 187]. Erst nach seinem Tode gewann Mülhausen wieder die Oberhand und blieb bis über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts führend. □

Dasselbe Streben nach Naturalismus und Verfeinerung im Detail wie in der Weberei macht sich in der STICKEREI der Louis-XVI-Zeit geltend. Schon auf S. 163 wurde auf das charakteristische Werk Saint-Aubins und die wichtigsten Techniken hingewiesen. In kirchlichen Stickereien ist, der weltlichen Richtung der Zeit entsprechend, in dieser Periode wenig geschaffen worden. Immerhin enthält Saint-Aubin auch einige derartige Entwürfe mit palmblattähnlichen Ranken, Ährenbündeln usw. Besondere Bedeutung hatten die in Paris gearbeiteten Stickereien für Herrenkleider [s. Tafel], die in alle Welt versendet wurden und naturgemäß einem außerordentlich raschen Modewechsel unterlagen; auf Neuheit der Motive und der Technik wurde bei ihnen besonderer Wert gelegt. So finden sich allerlei Applikationen, selbst von bemalten kleinen Kupferstichen, Nadelmalereien, Pallietten mit oft zarten farbigen Lasuren usw.; ja selbst kleine Spiegel und facettiert geschliffene Gläser kommen vor. In der eigentlichen Empirezeit überwiegt der absolute Naturalismus und das kleine Streumuster, doch finden sich hie und da auch größere antikisierende Kompositionen. Die späteren Stickereien sind sehr bunt nach unserem Gefühl oft grell in der Farbe, doch ist die Fein-



□ Abb. 188: Französische Nähspitze, Privatbesitz, Wien □

heit der Ausführung oft bewunderungswürdig. Manche Arbeiten lehnen sich auch an indische an; andere, namentlich solche in Gold und Silber sind wieder so plastisch gehalten, daß sie wie Treibarbeiten aussehen; auch bei Weißstickereien werden oft starke Reliefwirkungen angestrebt. □

Besondere Bedeutung gewinnt in dieser Zeit die TÜLLSTICKEREI, die allmählich die wirkliche Spitze ganz verdrängt. Vom Ausleben der Spitze war bereits in einem früheren Kapitel die Rede. Ihr Schicksal war besiegelt als die Musterungen immer kleiner und zarter, und der Grund immer wichtiger wurde. Doch wurden in der eigentlichen Louis-XVI-Zeit noch wundervoll feine Arbeiten [Abb. 188] geschaffen, die mit ihren Blumengehängen, fein verteilten Blümchen, Kreisen, Punkten und zarten Zacken zum Duftigsten gehören, was man sich vorstellen kann. Man muß sich jedoch vergegenwärtigen, daß die Spitzen faltig getragen wurden und vielfach für Hauben — und Kleiderputz verwendet wurden, wodurch die Zeichnung bedeutungslos wurde. □

Durch die Revolution erlitt die SPITZENERZEUGUNG, deren Hauptstätten Alençon [für Nähspitze] und Valenciennes [für Klöppelarbeiten] waren, einen tödlichen Stoß. Napoleon suchte die Industrie wieder zu heben und errichtete in Alençon eine eigene Schule; aber der Erfolg war ziemlich gering. Entsprechend dem fortschreitenden Naturalismus erlangt jetzt die Abschattierung der Pflanzenmotive, die durch Anordnung mehr oder weniger dichtliegender Fäden erreicht wird, besondere Bedeutung. Reiches Material, auch für die spätere Entwicklung bieten die Publikationen Dregers, denen unter anderem die Abbildung 188 entnommen ist. Von den Valenciennes sei erwähnt, daß etwa seit 1820 die schräg gestellten quadratischen Gründe an die Stelle der sechseckigen treten. — Die maschinellen Gründe [Tülle] wurden etwa seit Anfang des 19. Jahrhunderts [Heathcoat in Nottingham 1808] vollkommener hergestellt und damit beginnt dann die Vorherrschaft der schon früher beginnenden Applikationsarbeiten und Durchzugspitzen, deren Bedeutung bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts fortwährend steigt. Die eigentlichen Maschinenspitzen d. h. die gewebten Nachahmungen hauptsächlich geklöppelter Arbeiten, beginnen in Deutschland [Nürnberg] schon im achtzehnten Jahrhundert, erlangen aber erst in den zwanziger und dreißiger Jahren des neun-

zehnten Jahrhunderts größere Vollkommenheit; es fällt ihre Entwicklung, die kunstgeschichtlich überhaupt belanglos ist, da sie nur nachahmt und nicht stilbildend wirkt, somit erst in spätere Zeit. □

2. DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH □

In Deutschland und Österreich steht die INTERIEURKUNST dieser Zeit ganz unter französischem Einfluß. Im Westen Deutschlands sind es im achtzehnten Jahrhundert in der Regel auch französische Künstler, denen der Auftrag zuteil wird, Schlösser und Paläste im modernen Geschmack einzurichten. Ein Beispiel solcher in französischem Geiste durchgeführter Dekorationen geben in der königlichen Residenz in München die sogenannten Hofgartenzimmer und das im reichsten und reizendsten Louis-XVI-Stil durchgeführte Schreibkabinett der Trierzimmer. Im Schlosse Schloßhof bei Wien waren bis vor kurzem einige Interieurs typisch für die Vereinfachung, die dieser Stil auf deutschem Boden erfahren hat [Abb. 189]. □

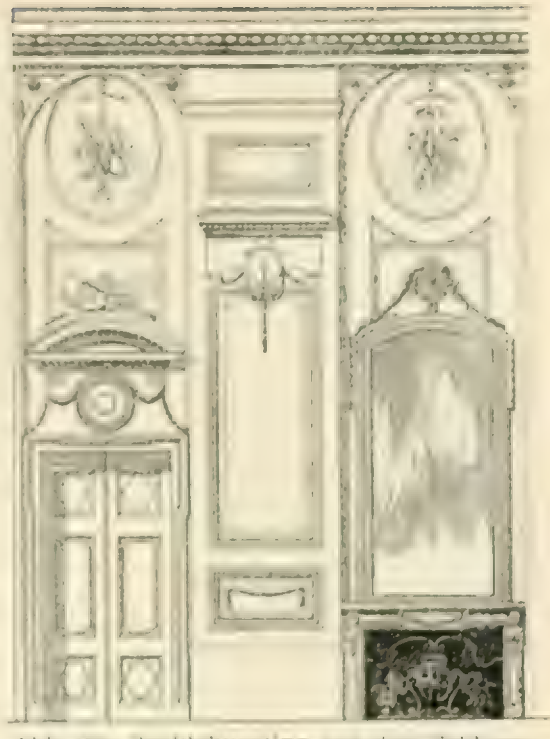


Abb. 189. Saaldekoration aus dem Schlosse □ Schloßhof bei Wien □

Origineller, weil abhängiger von lokalen Verhältnissen und Bedingungen als die Prunkgemächer der Schlösser und Paläste, waren die bürgerlichen Wohnräume. Von solchen ist im Original nur weniges bekannt; verschiedene Publikationen aus jener Zeit, wie das Bertuchsche 'Journal des Luxus und der Moden' und das in Leipzig seit 1797 erschienene gut illustrierte 'Magazin für Freunde des guten Geschmacks' geben jedoch ein anschauliches Bild von der Dekoration vornehmer sowohl wie einfacherer Innenräume. Die Anlehnung an Frankreich ist hierbei ebenso deutlich erkennbar wie das Streben jedes Motiv, einfacher und anspruchsloser zu gestalten. Trotz unverkennbarer kühler Zurückhaltung und Steifheit fehlt nicht das Gepräge feiner ästhetischer Kultur; ein sicheres Empfinden für das Zweckdienliche, Reinliche und Solide verbreitet behagliche Stimmung. □

Das Sierstorpffsche Haus in Braunschweig bietet uns willkommene Beispiele. Das Gebäude wurde, nach dem Bericht des Architekten Zetzsche, 1798 von dem Oberjägermeister Caspar Heinrich von Sierstorpff gekauft, und 'noch bequemer und schöner eingerichtet und mit Pariser Tapeten ausgestattet'. Die Galerie ist nach dem Muster architektonisch ausgestalteter Räume dieser Zeit mit einer korinthischen Pilasterstellung geschmückt; die Wanddekoration weist gegenüber den bisher vorgeführten Beispielen nach jeder Richtung Vereinfachungen auf, ohne auf die Feinheiten zu verzichten, die den Zopfstil auch auf deutschem Boden charakterisieren [Abb. 190]. □

Der Wandschmuck der Zimmer in gut bürgerlichen Wohnhäusern wurde durch PAPIERTAPETEN hergestellt. Man wählte sanfte, helle Farben, unter denen Grün, helles Strohgelb und Blau die beliebtesten waren, auch Grau und Rot kommen

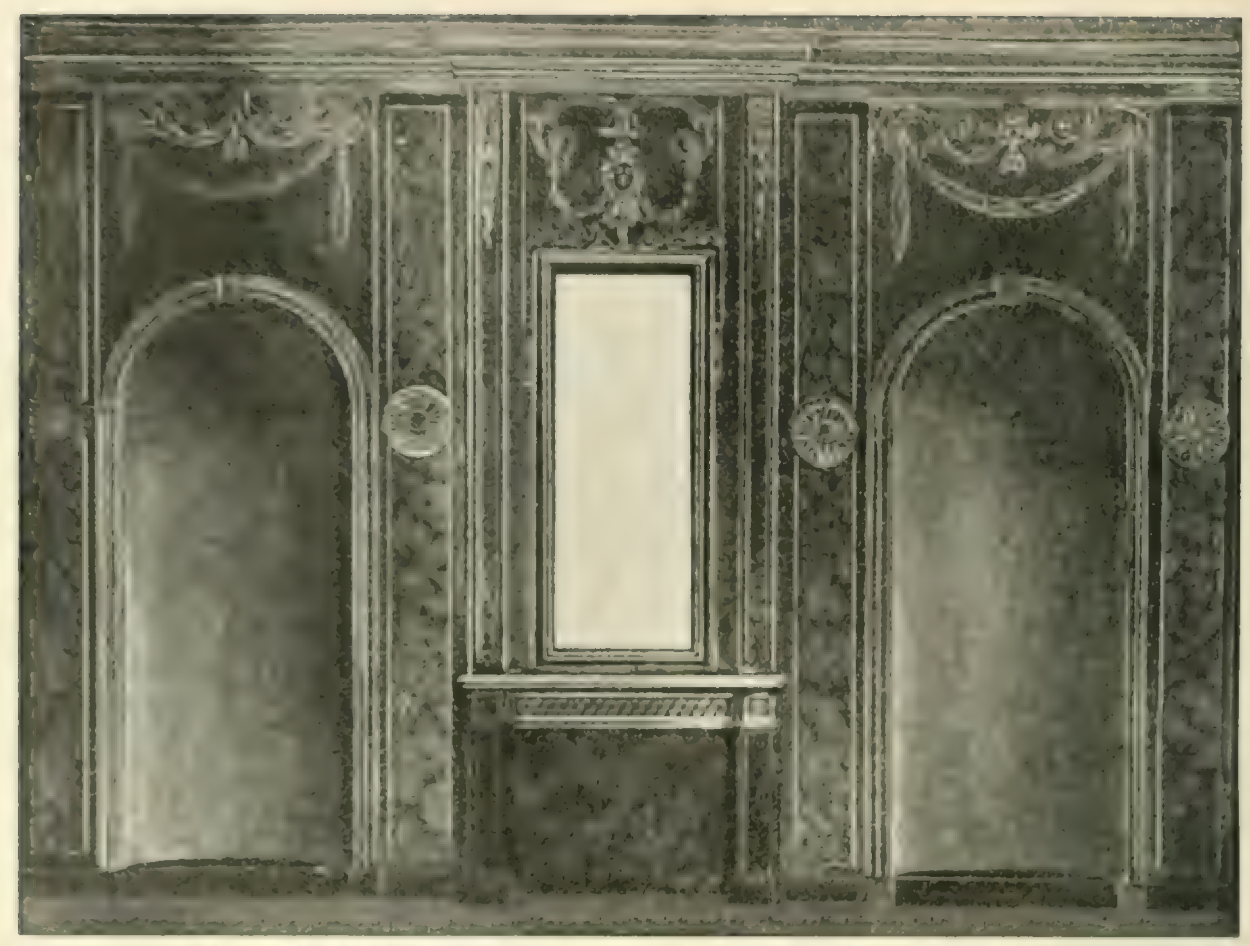


Abb. 190. Wanddekoration im Sierstorpffschen Hause in Braunschweig

vor. Die Wand wurde in regelmäßige Felder eingeteilt, die von anders gefärbten, gewöhnlich Grau in Grau gemusterten Bordüren umgeben waren. Für Gesellschaftszimmer wählte man lebhaftere Farben und war auf reicheren Schmuck bedacht. Eine der ersten deutschen Tapetenfabriken war die von BREITKOPF in Leipzig. Sie fabrizierte einfarbige, gestreifte und marmorierte Papiere und überdies Supraporten mit Medaillons, Festons und Basreliefs ferner 'die vier antiken Säulenordnungen'. Blumen- und Fruchtgehänge, sowie Lambris und Lambrisverzierungen. Marmorierte Papiere verwendete man nur für Speisesäle und Gartenzimmer, wobei gewöhnlich die erwähnten Säulenordnungen in Anwendung kamen, ferner für Hausfluren, Treppen, Korridore und Vorsäle. Auch Reliefgrotesken wurden fabriksmäßig erzeugt und bunt bemalt oder hell getönt an der Wand befestigt. Einen kostspieligeren, über bürgerliche Verhältnisse bereits hinausgehenden Wandschmuck bildeten die englischen KATTUNTAPETEN, die einen weißen, strohfarbenen oder erbsengelben Grund hatten, worauf die Dessins, sehr oft Rosenlauben mit kleinen Amoretten oder Weinlauben mit Vögeln, in Kupferdruck ausgeführt und bemalt waren. Dieselben Stoffe stellte man auch für Stuhlbezüge her und schmückte sie dann mit Medaillons, die Figuren oder Stilleben enthielten. WÜRTH in Wien hatte viel Erfolg mit einem Wandschmuck, der dem Aussehen nach aus einer biskuitartigen Masse bestand und Porträtmedaillons bekannter Persönlichkeiten in weißem Relief auf farbigem Grunde, darstellte.

Eine wesentliche Abweichung vom französischen Vorbilde erfährt das deutsche Zimmer durch den Wegfall des Kamins, der den OFEN ersetzt und der gewöhnlich die Symmetrie der Gesamtanordnung aufhebt, wodurch dem architektonischen Charakter der Raumausgestaltung eine malerische Wirkung hinzugefügt wird. Der Ofen um 1780 ist das Gebilde, an dem das monumentalarchitektonische Gelüste der Zopfzeit vielleicht am sprechendsten zum Ausdruck kommt. Der entwerfende Künstler geht mit ähnlichen Vorstellungen an seine Arbeit wie bei der früher geschilderten Art monumentaler Vasen, nur mit dem Unterschiede, daß ihm seine Aufgabe in diesem Falle durch das Objekt selbst erleichtert wird. Der Ofen gewinnt das Aussehen eines mehr oder minder reich geschmückten Denkmals. Die gewöhnlich weißen, oft mit Vergoldung geschmückten, manchmal aber auch blaugrünen oder marmorierten, aus großen Formen gepreßten Kacheln verleugnen vollkommen ihren ursprünglichen Charakter und werden zu großen Werkstücken eines Einheitsbaues, dessen Fugen man so viel als möglich verschwinden läßt. Das antike Grabdenkmal, der Opferaltar, die Pyramide, die Säule, das monumentale Piedestal und oft nur Teile davon, müssen sich zu den mannigfachsten Kombinationen gebrauchen lassen; antike Einzelformen, wie Gesimse, Kannelierungen, Eierstäbe, Perlenschnüre kommen neben naturalistischen Girlanden, Medaillons und Emblemen als Schmuck- und Bindeglieder zur Verwendung. Über dem



Abb. 191. Ofen, Ton, teilweise vergoldet, aus dem Primatialpalais zu Preßburg

Ganzen schwebt aber ein Hauch künstlerischer Freiheit und ausgesprochenen Zeitempfindens, wodurch das Gebilde vor trockener Nüchternheit bewahrt wird und oft sogar recht phantastisch wirkt (Abb. 191). — Wollen wir aber die Gesamtstimmung der deutschen Innenräume erfassen, wie sie aus den Tapeten, den Fenstern, Gardinen, der gesamten Einrichtung und nicht zum geringsten aus dem Schmuck der Wände hervorgeht, so finden wir sie am besten in den für jene Zeit so charakteristischen Schwarzkunstblättern und Farbenstichen festgehalten, unter denen die Stiche von Chodowiecki eine hervorragende Stelle einnehmen. □

Bevor wir diese kurzen Bemerkungen über das deutsche Interieur der Zopfzeit abbrechen, wollen wir einige Worte über das deutsche KIRCHENINTERIEUR sagen, das in dieser Zeit besondere Beachtung verdient. Das Problem kirchlicher Raumausgestaltung liegt als Ganzes zwar außerhalb der Grenzen unserer

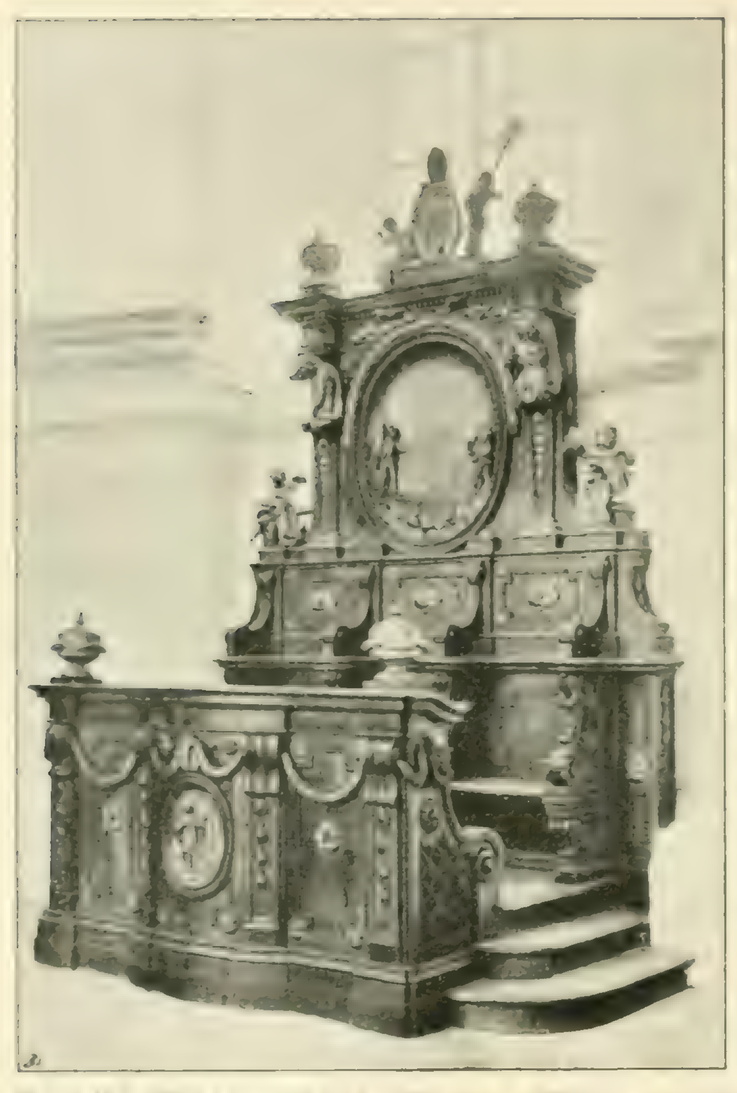
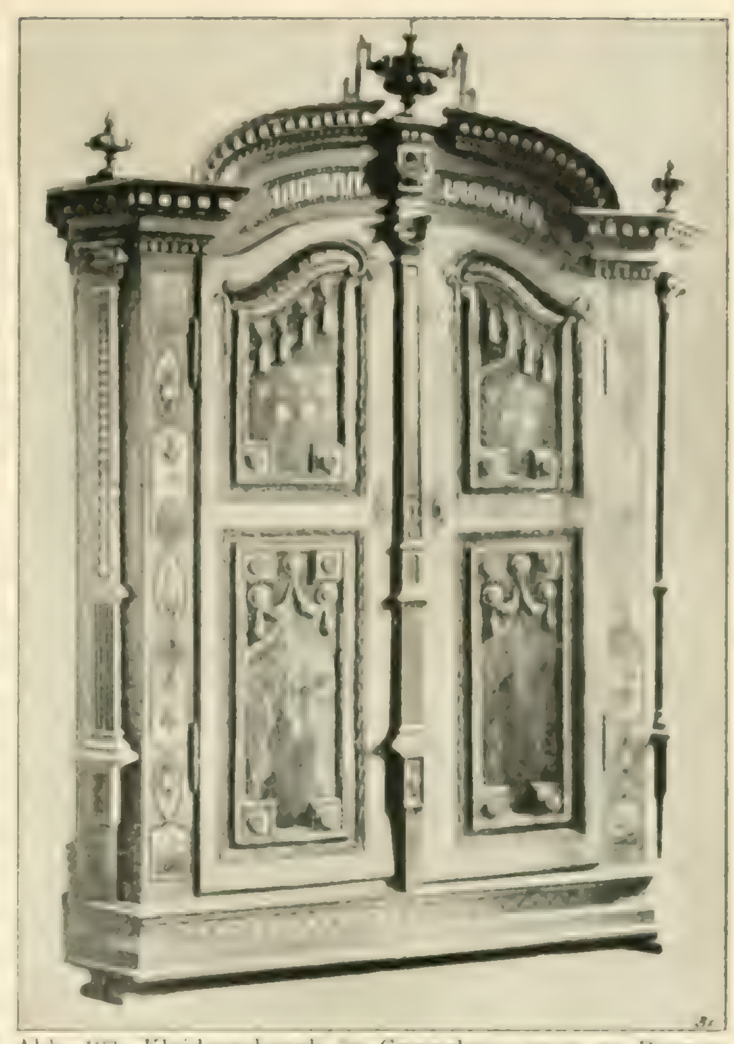


Abb. 192: Abtstuhl in der Kirche zu Wiblingen

Betrachtung, zur Charakterisierung des innersten Wesen des Zopfstiles ist es jedoch wichtig, darauf hinzuweisen, daß uns der Mangel an Kraft, Größe und Tiefe des Empfindens im Bereiche des Zopfstils nirgends so klar zum Bewußtsein kommt als in diesen vollkommen weltlich anmutenden, stimmungsarmen, kirchlichen Räumen. Hier versagen die Mittel, mit denen im Salon und Boudoir, im Tanzsaal und Theater angenehme Wirkungen erzielt werden. Weihevolle Andacht liegt dieser Kunst ferne. Jede Gefühlswelle zerstiebt an dieser inhaltlosen Lieblichkeit, jeder Ernst verfliegt beim Anblicke dieser zierlichen Engel, kokett angebrachten Symbole, Medaillons, Urnen, Kränze usw. In solchem Mangel liegt eines der bezeichnendsten Momente für die Erkenntnis des Wesens des Zopfstils, der dadurch seinen engen Zusammenhang mit dem Fühlen und Denken in der Periode der Aufklärung und des Rationalismus zu erkennen gibt. Nach rein dekorativer Richtung leistet aber diese Kunst auch hier Ausgezeichnetes. So finden wir prächtige Kirchenstühle und Kanzeln in der Kirche zu Wiblingen bei Ulm, im Münster zu Salem, in der evangelischen Kirche zu Würzburg (ehemaligen Benediktinerkirche Sankt Stephan), in der Kirche zu Roth bei Lautkirch oder in der Michaelerkirche zu Wien. In Wiblingen ist es vor allem ein elegant zusammengefaßtes Chorgestühl mit Orgelaufbau, ein Werk des kurfürstlich Trierschen Hofmalers und Dekorateurs JANUARIUS ZICK, entstanden nach 1780, das die Blicke auf sich lenkt. Stilistisch feiner noch ist aber der dreisitzige Abtstuhl daselbst, von demselben Künstler entworfen. Hier wie dort zeigt manches Detail noch Rokoko-Anklänge. Wir erkennen sie in der leicht geschweiften Vorderwand des Abtstuhles, in der Gittermusterung und an sonstigem Detail. Die hohe Rückwand dagegen weist mit ihrer vorherrschenden Architektur, die ein großes, ellyptisches Mittelfeld mit einem Relief von J. Christian umrahmt, eine vollkommen im Klassizismus wurzelnde Formengebung auf (Abb. 192). In Salem bildet die Alabasterdekoration des Inneren, entworfen von JOHANN GEORG DÜRER und dessen Schwiegersohn GEORG WIELAND, ebenfalls um 1780, mit ihren Altären, Gedenktafeln und Grabmälern der Äbte, Obelisken,

großen Vasen usw., ein unvergleichliches Museum von Musterarbeiten des Zopfstils. Diese Werke gehören aber mehr in das Gebiet der Architektur und Bildhauerei, daher wir uns mit ihnen nicht weiter beschäftigen, sondern uns dem CHORGESTÜHL zuwenden, das nach üblicher Klassifizierung als Werk des Kunstgewerbes aufzufassen ist. Auch hier bilden große Relieftafeln mit Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, um die sich eine Architektur mit all den üblichen Zierformen klassizistischer Kunst entwickelt, das Hauptmotiv der Dekoration. Im übrigen steht sie unter dem Zwange der gotischen Architektur der Kirche, die an den Pfeilern einen hoch emporsteigenden Aufbau und unter den Spitzbogen frei sich entwickelnde plastische Formen verlangt. Das Schema des Chorgestühls der Würzburger evangelischen Kirche stimmt im wesentlichen mit dem der eben geschilderten Stuhlwerke überein, nur sind hier die Profilierungen schwächer, wie denn auch der Gesamtcharakter dieses Gestühles zierlicher ist als in Salem.


Abb. 193: Kleiderschrank im Gewerbemuseum zu Bremen

Dieselben Hauptmotive wie beim Chorgestühle kommen bei den KANZELN zur Anwendung, nur spielt hier oft noch die figurale Plastik als Bekrönung der Schalldecke eine hervorragendere Rolle; an den Brüstungen sind große Flechtbandverschlingungen mit Rosetten an den Kreuzungsstellen ein sehr beliebtes Motiv. Manche interessante Lösungen, die die Kanzel in einigen protestantischen Kirchen gefunden hat, wie z. B. in der französisch-reformierten Kirche in Frankfurt a. M. und in der deutsch-reformierten Kirche daselbst, sind in ihrer fast ausschließlichen Verwendung von Motiven monumentaler Architektur nicht mehr Gegenstand unserer Betrachtung. □

Mit einer gewissen Absichtlichkeit begab sich das deutsche Kunsthandwerk auch im MÖBEL der Zopfzeit in Abhängigkeit von Frankreich, wozu namentlich im Norden noch ein sehr merklicher Einfluß Englands kam. Dennoch ergaben sich stilistische Eigentümlichkeiten, die das deutsche Erzeugnis von dem französischen wie von dem englischen unterscheiden. Wollen wir sie mit wenigen Worten bezeichnen, so können wir sie als das Zurücktreten der reformatorischen Theorien hinter die Überlieferungen der handwerklichen Praxis, als Streben nach Verbilli-

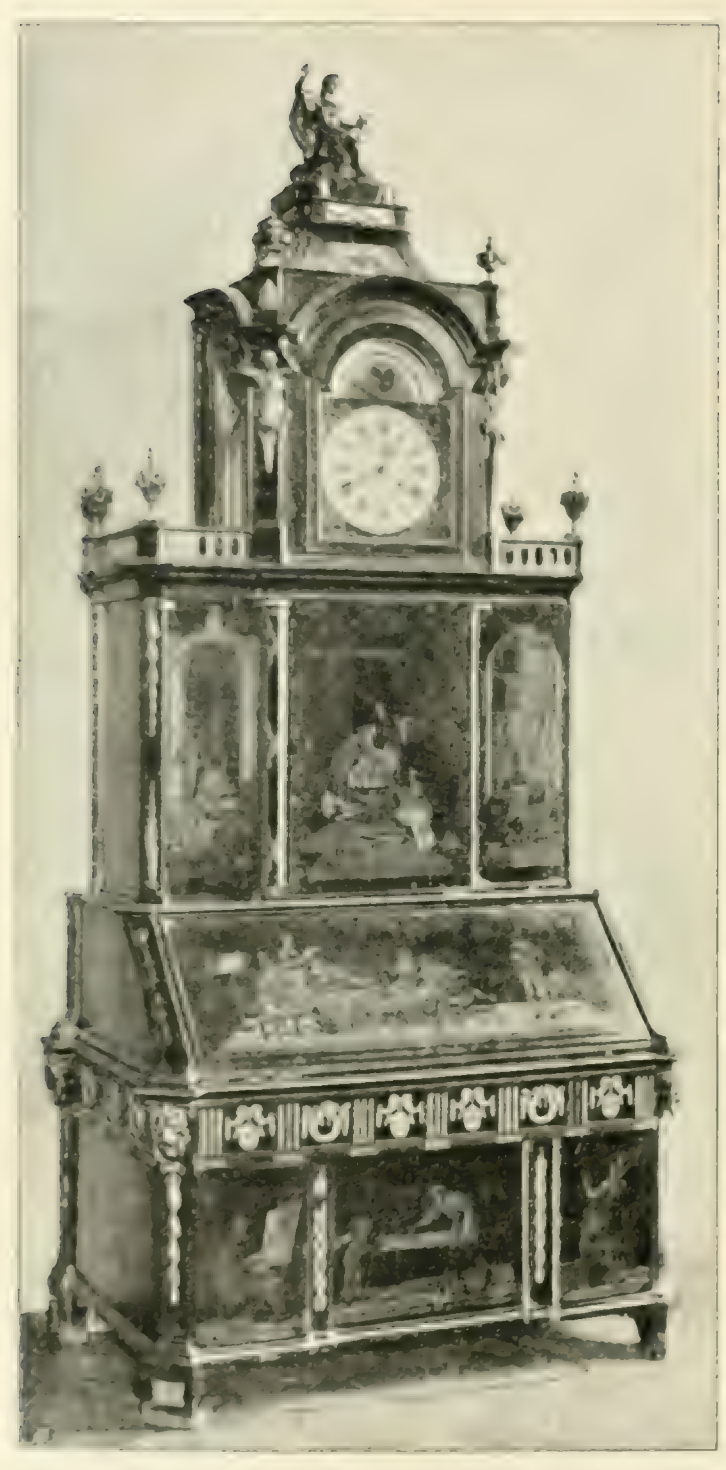


Abb. 194: Schreibschrank von David Roentgen im k. k. Museum für Kunst und Industrie zu Wien

gung des Erzeugnisses durch Anwendung minder kostbaren Materials und geringerer Sorgfalt in der Arbeit bezeichnen. Im deutschen Mobiliar kommt das Moment der Gegensätzlichkeit des neuen Stiles zum vorangegangenen nur ganz allmählich zum Ausdruck [Abb. 193]. Es fehlte bis um die Mitte der achtziger Jahre und darüber hinaus die klare Empfindung für die prinzipielle Unverträglichkeit des Rokoko- mit dem Louis-XVI-Gedanken. Namentlich im Möbel zeigt der Aufbau oft ältere Formen als das ornamentale Detail und auch dieses finden wir mitunter mit Rokokomotiven vermengt. Andere wesentliche Unterschiede haben ihre Ursache in dem auf tieferer Stufe stehenden Nationalwohlstande der Deutschen. Kostspielige, auf höchster künstlerischer Durchbildung beruhende Arbeit fand wegen ihres hohen Preises keine Abnehmer. Daher begaben sich die tüchtigsten und ausgebildetsten deutschen Kunsthandwerker nach Paris, wo es an gut bezahlten Aufträgen nicht fehlte. In diesem Umstande liegt, wie gesagt, auch die Erklärung dafür, daß der beste deutsche Möbelfabrikant dieser Zeit im Auslande, namentlich in Frankreich, seine Erzeugnisse abzusetzen bemüht war. Wir haben DAVID ROENTGEN bereits in anderem Zusammenhange erwähnt. Roentgen stammte aus einer Pfälzer Familie und hatte sein Handwerk von seinem Vater Abraham erlernt, der sich nach längerem Aufenthalte in England 1750 in Neuwied a. Rh. unweit Koblenz als ‚Cabinetmaker' niedergelassen hatte. David übernahm die Fabrik 1772 und beschäftigte neben einer Anzahl von Tischlern zwölf Bronzearbeiter und ebensoviele Mechaniker; auch der Uhrmacher PETER KINZING, ein wahres mechanisches Genie, arbeitete bei ihm. Roentgen verstand

es, die Höfe von ganz Europa für seine Erzeugnisse zu interessieren, so daß heute noch in den verschiedensten Städten Roentgenmöbel angetroffen werden. Auch Katharina II. von Rußland erwarb 1776 von ihm zahlreiche, prächtig gearbeitete Möbel. Ein für seine Art des Disponierens typisches Stück ist ein Schreibschrank, den die Kaiserin von Rußland angekauft hat und der sich jetzt im Museum der Akademie der Wissenschaften in Petersburg befindet. Wenn man den Schrank öffnet, zeigt sich eine vergoldete Bronzegruppe, die auf einen Druck verschwindet und durch ein prachtvolles, mit Edelsteinen besetztes Schreibzeug ersetzt wird. Darüber befindet sich ein Geheimfach, das, sobald es von unkundiger Hand erschlossen wird, ein Musikspiel ertönen läßt. Auch sonst birgt der Schreibtisch allerlei versteckte Abteilungen und läßt sich überdies auf sinnreiche Weise in ein Lesepult verwandeln. Solche und ähnliche Möbel hat Roentgen in ansehnlicher Zahl angefertigt, wie das ‚Neuwieder Kabinett' im Hohenzollern-Museum und den diesem Stücke sehr ähnlichen Schreibschrank im Österreichischen Museum in Wien [Abb. 194]. Diese beiden Möbel zeigen in ihrem zweigeschossigen Aufbau, der in der Mitte von einem turmartigen Aufsatz mit Uhrwerk überhöht wird, sowie in der Gesamtanlage einen fast barocken Charakter, während die Detaillierung und der Bronzeschmuck im Louis-XVI-Stile gehalten sind. Die charakteristische Eigenart der Möbel aus Roentgens Werkstatt liegt übrigens nicht etwa in dem komplizierten Mechanismus, durch den sie sich gewöhnlich auszeichnen, sondern in den Marketerieeinlagen, womit sie reichlich verziert sind. Diese bestehen gewöhnlich in figuralen Darstellungen, die ihre Abtönung nicht, wie es bei Oeben und Riesener üblich



Abb. 193. [illegible] mit Uhr. L[illegible] um 17[illegible]. Köln, Kunstgewerbe-Museum

war, durch Gravierung erhielten, sondern durch mannigfache, den feinsten Formen und Schattierungen nachgehende Abtönung und Färbung des Holzes. Seine bedeutendsten Marketeriearbeiten sind zwei Panneaux in der Größe von Zimmerwänden mit figurenreichen, fast lebensgroßen Darstellungen aus der Coriolansage und der Sage vom Raube der Sabinerinnen; beide befinden sich im Österreichischen Museum. Von 1774 an hat sich Roentgen häufig in Paris aufgehalten, dort viele seiner Arbeiten abgesetzt und sich der Einwirkung französischer Kunstweise nicht verschlossen. In seinen Marketerien hat er dagegen, wie dies auch bei den genannten Panneaux der Fall ist, gewöhnlich Entwürfe des bereits erwähnten Malers J. Zick benützt; 1807 ist Roentgen gestorben. Als seine Schüler sind der Schweizer STREULI, ferner ROETIG, der hauptsächlich Uhren mit Musik anfertigte, und RUMMER zu nennen. □

MÖBEL mit MECHANISMUS waren auch außerhalb Roentgens Werkstatt sehr beliebt und es gab bald kein Einrichtungsstück mehr, das neben seiner Hauptbestimmung nicht mit sonstigen überraschenden 'Bequemlichkeiten' ausgestattet gewesen wäre. Kommoden wurden mit Schreibtischen, Sofas mit Betten, Tische mit Toiletten usw. in Verbindung gebracht. Insbesondere England hatte nach dieser Richtung vorbildlich gewirkt. Eine besondere, in Frankreich nicht übliche, Form zeigt sich in der sogenannten englischen HALBKOMMODE, einem Möbel in der Breite eines Fensterpfeilers, das an Stelle des Konsoltisches unter dem Spiegel seinen Platz findet. Diese Kommode enthält drei Schiebladen, steht auf ziemlich hohen, zugespitzten Beinen, ist mit Bronzeleisten und Rosetten verziert und trägt in der Regel eine Marmorplatte. Daneben kommt aber auch in Deutschland der KONSOLTISCH in Verwendung; er ist auch hier reicher als die übrigen Möbel ausgestattet und mit ganz oder teilweise vergoldetem Schnitzwerk versehen, das mit dem dazugehörigen des Spiegels übereinstimmt. Die französischen Medaillonstühle kommen, als zu unsolid, bald aus der Mode und es tritt eine viereckige Rahmenkonstruktion, die das Medaillon in die Mitte nimmt, an Stelle des bloßen Medaillons. Solcherart waren z. B. die Sitzmöbel, die der Weimarer Tischler Holzhauer 1786 im Auftrage der Herzogin Amalie anfertigte. □

Hervorragende Stätten deutscher Möbelindustrie waren, wie schon in der früheren Periode, Lüttich (bis 1815 deutsch) und Aachen. Die LÜTTICHER MÖBEL sind den französischen nahe verwandt, doch kam bei ihnen in der Regel Eichenholz in Verwendung, das einen rötlich-braunen Firnisüberzug oder bei einfacheren Stücken einen Anstrich erhielt. Noch immer sind zweiflügelige Glasschränke für Porzellan mit einer Kommode als Unterbau sowie Kleider- und Leinenschränke, Buffets und Eckmöbel die häufigsten Erzeugnisse der Lütticher Möbelindustrie. Auch bei den Aachener Möbeln herrscht die Benutzung des Eichenholzes, das mit vorzüglichen Schnitzereien versehen wird, vor. Der Eckschrank mit Uhr und der Schrank in Eichenholz (Abb. 195 und 196) sind typische Beispiele dieser Gattung. Trotzdem das Eichenholzmöbel für einfachere bürgerliche Verhältnisse in Deutschland das üblichere war, galt doch auch hier Mahagoni mit Bronzeverzierung bei höheren Ansprüchen als unentbehrlich. Die im Berliner Kunstgewerbemuseum befindlichen Meisterzeichnungen der Mainzer Tischlerinnung



□ Abb. 196: Schrank in Eichenholz, Lüttich um 1770. Köln, Kunstgewerbe-Museum □

von 1676—1816 zeigen ebenfalls bis zu Anfang der achtziger Jahre nur einzelnes antikisierendes Detail, erst dann gelangt der strenge Klassizismus der Pariser Ebenisten zu vollommenem Siege. □

Die Geschichte der BERLINER Möbelfabrikation in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ist bisher nicht in der Weise behandelt worden, wie es der Bedeutung dieser Industrie entsprochen hätte. Allerdings haben die finanziellen Folgen der französischen Okkupation im Privatbesitz so furchtbar aufgeräumt, daß interessantere Möbel aus dieser Zeit äußerst selten sind. Aber in den königlichen Schlössern befindet sich so manches Stück, das helles Licht auf die Vorzüglichkeit der Berliner Arbeit unter Friedrich Wilhelm II. wirft. Auch diese Möbel verzichten nicht auf glänzenden Bronzeschmuck und bedienen sich gelegentlich



Abb. [illegible] Damenschreibtisch mit Sessel, Mahagoni mit Goldbronze, Wien, um 1790 □

selbst der Marketerie, wogegen die Schnitzarbeit stark zurücktritt und an Bedeutung verliert. Besonders bieten, wie auch Graul im preußischen Jahrbuch berichtet, die Möbel aus den Wohnzimmern des Königs im Berliner Schloß [Königs Kammern] und im Marmorpalais bei Potsdam lehrreiche Beispiele für die Berliner Möbelindustrie der Zopfzeit. Nicht unerwähnt dürfen bei diesem Anlasse die einst vielgesuchten, mit Lackmalereien geschmückten Möbel der STOBWASSERschen Fabrik bleiben. Verwandt, wenn nicht identisch mit ihnen, sind zwei ebenfalls im Berliner Hofbesitze befindliche Kommoden in poliertem exotischen Holz mit Lackmalereien in den Füllungen und Bronzebeschlägen. □

Eine ganz bestimmte Gruppe von norddeutschen Möbeln steht unter dem Einflusse der ENGLISCHEN VORBILDER. Periodische Zeitschriften jener Zeit, wie das Weimarer 'Journal des Luxus und der Moden' sowie das Leipziger 'Journal für Fabrik, Manufaktur und Mode' und ganz besonders das ebenfalls in Leipzig redigierte 'Magazin für Freunde des guten Geschmacks' bringen in ihren Illustrationen zahlreiche Möbelabbildungen, die entweder direkt als englisch bezeichnet werden oder ihrem Aussehen nach über den englischen Ursprung des künstlerischen Konzeptes keinen Zweifel zulassen. Auch einige Möbel im herzoglichen Schlosse Friedenstein zu Gotha zeigen englischen Einfluß. Er ist hier namentlich an dem zierlichen, fächerförmigen Stabwerk der Stuhllehnen zu erkennen, das sich auch an Tischen als Überleitung der Beine in die Zarge und sonst an Möbeln findet. Für das späte deutsche Zopfmöbel sind die Einrichtungsstücke im Schlosse Belvedere bei Weimar mit ihren eingelegten Messingstäben charakteristisch. Selbstverständlich dürfen wir aber, wie auch Graul in seiner Publikation über Möbel des XVIII. Jahrhunderts mit Recht hervorhebt, den englischen Einfluß auf das deutsche Möbel nicht überschätzen. Wir können im übrigen davon absehen, hier auf Einzelheiten einzugehen, die für den Einfluß Englands charakteristisch sind, da wir bei Gelegenheit der Besprechung der englischen Erzeugnisse reichlich Gelegenheit haben werden, hierher gehörige Beispiele vorzuführen. □

Bei Prunkmöbeln, wie denen im Schlosse Favorite bei Ludwigsburg, im Groß-

herzoglichen Residenzschloß zu Ludwigslust und im Residenzschloß zu Würzburg, ist die Ähnlichkeit mit französischen Vorbildern größer, doch zeigt sich hier nicht selten ein Mangel an Ausgeglichenheit zwischen den tragenden Stützen und lastenden Massen; er ist zum Teile auf die starken Einkerbungen der nach unten zugespitzten Beine zurückzuführen. Die französischen Möbel hatten diesen Fehler meist zu vermeiden verstanden. □

Naher stehen den französischen Vorbildern die Louis-XVI-Möbel der Trier- und Hofgartenzimmer der königlichen Residenz in München, aber auch sie unterscheiden sich von den Originalen, da ihr ornamentales Detail zur Überladung neigt. □



Abb. [illegible] Damenschreibtisch mit Rollverschluß, ungarisches Eschenholz, Wien um [illegible] □

Die vergoldeten Bronzebestandteile, namentlich die Zierleisten, bezog man meistens aus England. Was in Deutschland an Möbelbronzen, wie Schloßbeschlägen, Hülsen für Stuhl- und Tischbeine, an Zugringen u. dgl. hergestellt wurde, läßt sich an Feinheit der Ausführung und Reichtum der Detaillierung mit den französischen Möbelbronzen nicht vergleichen. Man gelangte in dem Bestreben, die Arbeit so billig als möglich herzustellen, nicht nur dahin, die Goldbronze oft durch vergoldete Schnitzerei zu ersetzen, was mitunter immerhin noch zu ganz erträglichen Leistungen führte, sondern verwendete statt des Bronzegusses ausgestanztes Messingblech, dessen ärmliche Erscheinung bisweilen geradezu abstoßend wirkt. In seiner Art vollkommen berechtigt ist dagegen das Aussehen jener billigen Möbel, die aus weichem Holze hergestellt sind und einen Anstrich in hellen Farben erhalten haben, wobei bestimmte Begleitlinien oder plastische Ornamente durch eine kräftigere Farbe hervorgehoben werden. — Bis gegen Ende der achtziger Jahre herrschten bunte Möbelbezüge vor, von da ab gab man einfarbigen den Vorzug und stimmte sie mit der Farbe der Tapeten überein. □

Das WIENER MÖBEL dieser Periode erfreute sich eines ausgezeichneten Rufes und war für den südostdeutschen Kulturkreis tonangebend. Die engen Beziehungen des Wiener Hofes zum französischen Königshause, die durch die Heirat Marie Antoinettes angebahnt worden waren, kamen im gesamten Kunstgewerbe zum Ausdruck, ohne jedoch bestimmte lokale Eigentümlichkeiten ganz zu verdrängen. Vor

allem wurden hier Mahagonimöbel mit Goldbronze angefertigt, und in den Schlössern des österreichischen Adels sind mustergültige Beispiele aus jener Zeit nicht selten [Abb. 197]. Einfacher als die französischen, sind diese Möbel kostbarer als die meisten deutschen. Die Tischlerarbeit zeichnet sich durch ungewöhnliche Präzision aus, die Bronzen nähern sich an Feinheit der Ausführung den französischen und stehen ihnen hinsichtlich der Vergoldung durchaus nicht nach. Sehr oft ließ man aber auch Messingbeschläge und Einlagen in ihrer ursprünglichen gelben Farbe. Bei geringeren Stücken tritt auch bei den Wiener Möbeln an Stelle des Metalls vergoldete Holzschnitzerei. In dieser Ersatztechnik hatte man aber einen so hohen Grad von Vollendung erreicht, daß die hier im allgemeinen schwer zu vermeidende Stumpfheit der Form fast ganz überwunden ist. Übrigens sind auch der Wiener Möbelindustrie die englischen Vorbilder nicht fremd; man erkennt die Beziehungen zu England unter anderem gelegentlich auch an den feinen im Brillantschliff ausgeführten Stahlbeschlägen, Zierstäben und Applikationsornamenten, mit denen die Möbel ausgestattet sind [Abb. 198]. □

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß bereits in dieser Periode in Deutschland sowohl wie in Österreich, und schon vorher in England besonders bei Einrichtung von Gartenhäusern u. dgl., nebst den aus früherer Zeit überkommenen chinesischen Möbeln auch solche in 'gotischem Stile' auftauchen. □

In BRONZEARBEITEN hat Deutschland, wie bereits angedeutet, im Vergleiche zu Frankreich keine hervorragende Stellung eingenommen. Was in größeren Städten auf diesem Gebiete erzeugt wurde, erhob sich weder technisch noch künstlerisch über ein anständiges Mittelmaß. Auch die Wiener Bronzen machen hierin in der Josephinischen Zeit zunächst keine Ausnahme. Erst zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts erheben sich, worauf auch E. Leisching hinweist, aus der Reihe der Gürtler Bronzisten, die sich an französischen Werken schulen. Bei den Beleuchtungsgegenständen und Möbelbronzen sind einfachere französische Muster vorbildlich, die oft noch weiteren Vereinfachungen unterzogen werden, so daß die Formen manchmal selbst etwas Dürftiges und Nüchternes an sich haben. □

Sehr verbreitet ist die Sitte, nicht nur an Stelle der Möbelbronzen in der HOLZSCHNITZEREI einen billigeren ERSATZ zu suchen, sondern auch bei Beleuchtungsgegenständen, Uhren und rein dekorativen Stücken sich der Holzschnitzerei als eines Surrogates zu bedienen [Abb. 199]. So hat man Wandleuchter, Kandelaber und Luster, Dreifüße, Armleuchter und Vasen aus Holz [mit inneren Eisendrahtverbindungen] hergestellt und sie durch dunkelgrünen Anstrich und Vergoldung dem Aussehen von Bronzen genähert. Hierbei läßt sich nicht leugnen, daß das deutsche Kunstgewerbe in LUSTERN und AMPELN, bei denen, beiläufig gesagt, die antiken Motive in sehr ausgesprochener Weise zur Erscheinung kommen, manche ansprechende Leistung aufzuweisen hat. Namentlich die kurfürstlich sächsische Spiegelfabrik in Dresden verstand durch Verwendung von Glasbestandteilen neue glückliche Wirkungen zu erzielen; unter anderem finden sich treffliche Stücke solcher Art im sog. Wittumspalais zu Weimar. □

Auf dem Gebiete der deutschen und österreichischen GOLDSCHMIEDEARBEIT

nehmen die Augsburger Werkstätten und neben ihnen die in Wien den ersten Rang ein. Überdies halten sich die Zünfte der Edelschmiede in Nürnberg, Berlin, Bremen, Leipzig, Dresden, Breslau und Frankfurt sowie in vielen andern deutschen Städten noch immer auf einer gewissen Höhe, wenngleich die wirkliche Blüte des deutschen Goldschmiedegewerbes schon längere Zeit beendet erscheint. Die allgemeine Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst ist noch nicht geschrieben. Auch Untersuchungen, die sich auf einzelne Gebiete erstrecken, gedenken der Zeit nach 1780 nur mit wenigen Worten. Es sind Vorarbeiten, die uns mit Namenslisten, Merkzeichen, Zunftordnungen u. dgl. bekannt machen, aber die künstlerische Entwicklung in der Zeit des Klassizismus kaum berühren. Nach dieser Richtung läßt sich eine allgemeine Vorstellung also nur aus einzelnen in Sammlungen verstreuten oder zufällig publizierten Arbeiten gewinnen. Sie bezeichnen nicht den Weg, den die Entwicklung an den einzelnen Orten genommen, sondern nur den allgemeinen Gang der Dinge, der hier wie auf manchen anderen kunstgewerblichen Gebieten durch zwei entscheidende Hauptmomente bezeichnet wird: durch den Einfluß Frankreichs und Englands. □



□ Abb. [illegible] Wiener Uhr in Holz geschnitzt u. vergoldet □

Die Edelschmiedekunst in AUGSBURG hielt sich länger als anderswo an Rokokoformen; erst um 1788 werden sie von klassizistischen Elementen verdrängt. Das Streben nach Vereinfachung und möglichst billiger Herstellung beherrscht auch hier das gesamte Handwerk, so daß Stücke von bedeutenderem Kunstwert immer seltener werden. Auch der Umstand, daß von England silberplattierte Waren importiert werden, die das massive Silberwerk verdrängen, trägt viel zum Niedergange der deutschen Silberschmiedekunst bei. Was in Augsburg sowohl wie in den übrigen deutschen Städten an Silberarbeiten erzeugt wurde, beschränkt sich, so weit es der Profankunst angehört, im wesentlichen auf Tafelsilber, Leuchter, Girandolen und Toilettegarnituren. Eigentliche Prunkobjekte wurden nur bei ganz außergewöhnlichen Anlässen angefertigt. Die Formen dieser Gefäße und Geräte haben wir bereits anläßlich der französischen Produktion auf diesem Gebiete kurz charakterisiert. Mit der durch das Beispiel der Antike hervorgerufenen Strenge der Pro-



Abb. 200. Silberner Leuchter mit durchbrochener Randverzierung am Fuße. Wien, Österr. Museum

filierung verbindet sich das Streben nach Glätte der Hauptflächen. Sie werden nur an einzelnen besonders hervorzuhebenden Stellen oder dort, wo es sich um Ansätze oder Abschlüsse handelt, also oben am Rande oder unten am Fuße, durch Reliefschmuck unterbrochen. Riefelungen oder Kannelierungen bedecken oft das ganze Gefäß oder seinen unteren Teil. Die bekannten antikisierenden Ziermotive, figurale Reliefs, antike Gottheiten, Bacchantenzüge und dergleichen, friesartig oder in Medaillonform, Widder- und Löwenköpfe sowie Mascarons, namentlich als Henkelansätze, ferner Sphingen, Greifen, Rosetten, Girlanden usw. bilden bei reicheren Stücken den wesentlichen Schmuck. Nach französischem Beispiele wird der Erfindung und Modellierung von Deckelknäufen, die bei bedeutenderen Arbeiten oft aus Gruppen von Früchten oder Blumen bestehen, erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Leuchter haben gewöhnlich einen glatten oder gerippten, nach unten sich verjüngenden Schaft, der auf einem mit Rosetten oder dergleichen geschmückten Würfel aufsitzt, während die Kerzendille in Form einer kleinen Vase gebildet ist. Im allgemeinen zeigt sich ein Rückgang der Treibarbeit, die durch aufgelegte, gepreßte oder gestanzte Arbeit ersetzt wird. Gerne pflegt man einzelne Partien von Platten und Gefäßen mit Aussägearbeit zu schmücken, die entweder aus dem Vollen geschnitten oder besonders aufgelegt wurde und oft auch einige Gravierung erhielt. Namentlich bei Randverzierungen, allerlei korbartigen Gefäßen, Essig- und Ölständern, Obst- und Kuchenschalen usw. war diese Technik häufig [Abb. 200]. Unter dem Einflusse Englands nimmt die Verwendung von glattem, flachen, anfänglich ornamental in einander greifenden, später in Parallellinien angeordneten Stabwerke überhand, das stilistisch mit Formen der gleichzeitigen überzarten englischen Möbel verwandt ist und ein neues charakteristisches Element in die deutsche Goldschmiedekunst einführt. Auch die Gewohnheit, die Oberfläche des Gefäßes mit abwechselnd polierten und matten senkrechten Streifen zu versehen, und manch andere Eigentümlichkeit englischer Silberarbeit, die wir später zu besprechen haben werden, wird von Deutschland übernommen. Durchbrochene Silberarbeit wird auch auf Objekte übertragen, die nach französischem Muster angefertigt sind; sie besteht dann aber nicht in Stäben, sondern ist aus reliefierten ornamentalen Elementen dieser Stilperiode zusammengesetzt. Allerlei körbchenartige Ständer mit blauen Glaseinsätzen werden auf diese Art angefertigt, wie denn überhaupt die Verwendung von kobaltblauem Glase sehr in Mode kommt, so daß z. B. in Sachsen sogar silberne Leuchter und Girandolen mit blauen Glasschäften fabriziert werden. □

Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß in Augsburg gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts viele Arbeiten in Silberfiligran ausgeführt wurden, worin sich in Augsburg besonders eine Frau namens REINHART hervorgetan hat. □

Die Goldschmiedekunst in NÜRNBERG ist in dieser Zeit ebenso wie die in REGENSBURG, ULM und MÜNCHEN der Augsburger nahe verwandt. Dem bedeutenden Aufschwung, den die BERLINER Goldschmiedekunst unter der direkten Einwirkung Friedrichs II. eine Zeit lang genommen hat, folgte später ein empfindlicher Rückgang. Dennoch blieb der Einfluß der geschickten, zum Teil französischen Arbeiter nicht ohne günstige Folgen und ihre Schüler wie z. B. die Ziseleure BERNARD und FAESCH, die aus Lefèvres Werkstatt hervorgegangen waren, setzten ihre Tätigkeit noch bis 1800 fort. Auch die beiden Brüder RECLAM, Jordan und Jean François, waren in der Lage, eine gute Tradition auf ihre Nachkommen zu vererben. Friedrich d. Gr. hatte die beiden zu Hofjuwelieren ernannt; von den zahlreichen Schnupftabaksdosen des Königs sind viele von diesen beiden gearbeitet und zwar zum Teil nach Zeichnungen, die der König selbst für diese Gegenstände angefertigt hat (Sarre). Jean François d. J. führte nach dem Tode seines Vaters (1754) das Geschäft fort, wurde ebenfalls Hofjuwelier des Königs, scheint gleichfalls in dessen Gunst gestanden zu haben und nahm 1786 seinen Vetter Jean Philipp Reclam als Associé in sein Geschäft auf. Im Jahre 1770 gab es bloß 48 zünftige Meister, aber bis 1775 war ihre Zahl bereits auf 140 gestiegen. Zwar gingen, nach Sarre, mit dieser Steigerung Klagen über Mangel an Beschäftigung Hand in Hand, da der Bedarf noch nicht so groß war, um einen hinreichenden Absatz für die Masse der fabrizierten Waren zu gewähren, trotzdem bleibt Berlin bis zum Schlusse des Jahrhunderts und darüber hinaus ein Hauptfabrikationsort für Silberwaren in Deutschland. Einer der hervorragendsten Goldschmiede war FRIEDRICH JACOB STOLTZE (1767–1786), der 1781 das Silbergerät für den hessischen Hof lieferte, und von dem wir einen Armleuchter abbilden (Abb. 201). Erst die Niederlage Preußens und die darauf folgenden Jahre der Knechtschaft haben der Blüte dieses heimischen Kunstgewerbes Einhalt geboten, ja es geradezu vernichtet. BRESLAU zählte, nach Hintze, von 1780–1800 dreiundsechzig zünftige Goldschmiede; in BRAUNSCHWEIG gehörten, wie Scherer berichtet, H. N. Schmidthammer, J. B. Meyer, Joster, B. Mühe und J. H. W. Lensmann zu den hervorragendsten Meistern; das KÖNIGSBERGER Meisterverzeichnis, das v. Czihak publiziert hat, weist zahlreiche Namen aus dieser Periode auf, unter welchen der der Goldschmiedefamilie HARTUNG besonders erwähnt zu werden verdient. Zu unserer Zeit waren zwei Vertreter dieses Namens in Braunschweig tätig: Johann Friedrich und Christian Philipp, von denen eine Anzahl trefflicher Arbeiten nachzuweisen ist. Die Zahl der Goldschmiedebuden war nach Hach in LÜBECK auf 22, die in Hamburg auf 12, in



Abb. 201. Armleuchter in Silber von Friedrich Jakob Stoltze in Berlin, um 1780





Abb. 202 und 203: Silberner Armleuchter und silberner Weinkühler von Ignaz Josef Würth in Wien
Im Besitze Seiner K. u. K. Hoheit des Erzherzogs Friedrich

Wismar auf 7 festgesetzt. Das Silbergeschirr im Lübecker Ratssaal, das der Zopfzeit angehört, ist eine Arbeit des Meisters P. Chr. Gäde [1772–1795], bietet indes wenig künstlerisch Interessantes.

Auf dem Gebiete der JUWELIERARBEIT, wie der Schmuckindustrie überhaupt, folgte Deutschland den von Paris kommenden Anregungen, blieb aber in bezug auf die Kostbarkeit und Feinheit der Ausführung weit hinter dem französischen Vorbilde zurück. Auch in Deutschland waren gegen Ende der achtziger Jahre Schmucknadeln in Form naturalistischer Bukette bis zur Größe einer Handfläche üblich. Die goldenen Blätter wurden grün emailliert und drei bis acht Blumen von Brillanten an elastischen, spiralförmigen Stielen dazwischen eingereiht. Als Ohrringe, Armbänder, Halsketten, Nadeln und Uhrketten trug man in Facetten geschliffene goldene Perlen. Bis etwa 1787 waren auch große Ohrringe 'á plaquette' beliebt; von da ab werden [über einen Finger lange] Ohrringe modern, die aus zwei bis vier Reihen kleiner, eine Kette bildender Schildchen bestehen, in deren Mitte ein Brillant glitzert. Von 1790 an werden Ohrringe, mit drei untereinander hängenden Plättchen aus Elfenbein mit Miniaturmalereien, in Gold gefaßt, üblich. Auch länglich ovale emaillierte Ohrringe, mit facettierten Goldperlen besetzt, kommen in Mode. Sehr häufig sind langgestreckte, in Gold gefaßte facettierte Tropfen aus Edelstein. Um Hals und Arme trug man mehrere Reihen goldener Kettchen mit langem schmalen Schloß, das mit Brillanten verziert, emailliert oder mit Demanten geschmückt war. Auch feine Goldkettchen in drei und mehr Reihen, von Edelsteinrosetten in gleichen Zwischenräumen unterbrochen und mit festonartig nach abwärts hängenden Kettchen behängt, waren üblich. Uhrketten bestanden aus zwei bis drei Parallelkettchen, von kleinen emaillierten Plaketten unterbrochen. Gleichzeitig nahm der Schmuck aus Wedgwoodkameen mit weißen Relieffiguren



SCHMUCKSACHEN UND ANDERE ARBEITEN IN EMAIL · FRANKREICH, UM 1788 · BERLIN, KÖNIGL. KUNSTGEWERBEMUSEUM







Abb. 204: Terrine aus dem Tafelsilber von Ignaz Josef Würth in Wien. Im Besitze Seiner K. u. K. Hoheit des Erzherzogs Friedrich ☐

auf blauem Grunde außerordentlich überhand und mit ihm der Stahlschmuck. Tritt bei solchem Schmuck der Materialwert auch ganz in den Hintergrund, so kann doch nicht geleugnet werden, daß bis weit in die Empirezeit in Kombinationen dieser beiden Techniken viel Geschmackvolles und Vortreffliches geleistet wurde. Kulturhistorisch, als Zeugnis für die sentimentale Strömung, die die Aufklärungsepoche begleitet, sind endlich die Hals- und Armbänder, Ohrgehänge und Broschen aus Haaren geliebter Personen von Interesse. Einen breiten Raum nehmen auch in Deutschland die sogenannten GALANTERIEWAREN ein, die Stockknöpfe, Dosen, emaillierten Uhrgehäuse, Etuis, Fächer, die Deckel der immerwährenden Taschenkalender die buch- oder fächerförmig aus Elfenbeinblättchen zusammengesetzten Notizbücher u. dgl., die namentlich in Augsburg, Berlin und Wien in anerkennenswerter Feinheit und Zierlichkeit hergestellt wurden. Die Verfertiger dieser Dinge waren häufig keine zünftigen Meister der Goldschmiedeinnung, sondern gehörten, da sie sich des Goldes oder des Silbers nur zur Montierung bedienten, anderen Gewerkschaften an. Ein spezielles Eingehen auf diese mannigfachen und oft mit origineller Phantasie ausgestatteten Erzeugnisse ist nach der ausführlichen Besprechung der französischen Leistungen gleicher Art wohl überflüssig. Dagegen darf nicht unerwähnt bleiben, daß gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts von den eleganten Damen kleine Spieluhren in Gold und Email getragen wurden, deren Hauptfabrikationsort GENF war. Man gab ihnen die Form von Harfen, Guitarren oder Mandolinen und trug sie an zierlichen Gliederketten, die am Gürtel befestigt wurden. ☐





□ Abb. [illegible]. Silberne Kanne von F. L. Mößner □



Abb. [illegible]. Deckelgefäß mit ausgesägten Rändern, von Franz Anton Dermer. Wien, [illegible]. Wien, k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie

In ÖSTERREICH haben die großen Silbereinschmelzungen im ersten Dezennium des neunzehnten Jahrhunderts, und früher schon, nicht nur auf den gegenwärtigen Bestand, sondern auch auf die Produktion der Zeit selbst merklichen Einfluß geübt. Wenn einerseits unermeßliche Schätze zugrunde gingen, so mußte anderseits für Tisch und Tafel schließlich doch Ersatz geschafft werden. Ist also aus der Zeit vor 1810, namentlich auf dem Gebiete der Profankunst, verhältnismäßig wenig Silber- und Goldarbeit erhalten geblieben, so ist dafür die Empirezeit um so besser vertreten. Aber auch über die vorangegangenen Perioden haben Einzelforschungen und Publikationen (Braun, Vincenz Graf Latour, Leisching, List, Knies, Schirek u. a.) einiges Licht verbreitet. Im Jahre 1781 zählte die Genossenschaft der Wiener Edelschmiede nach Latour 177 Mitglieder. Diese Zahl sank bis 1792 auf 70. Bald folgte aber ein so rascher Zuwachs, daß die Zahl schon 1799 auf 208 stieg, worauf bis 1815 allerdings wieder ein schwacher Rückgang folgte. □

Für die Louis-XVI-Zeit kommen in Wien vor allem die Namen Würth, Kocksel, Mößner, Krautauer, Torinsky und Brantmayer in Betracht. Die Goldschmiedeausstellungen, Troppau 1904 und Wien 1907 haben die Forschung in die Lage versetzt, eine Reihe noch erhaltener Arbeiten mit diesen Namen in Zusammenhang zu bringen. IGNAZ JOSEF WÜRTH (Wirth), der 1769 Meister wurde, und dessen Meisterstück ein Uhrkasten war, hat die prächtigste Wiener Goldschmiedearbeit dieser Zeit, das Tafelsilber für den Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen, ausgeführt. Die bedeutendsten Stücke dieses Services sind Kühlkessel, Suppenterrinen, Weinkrüge, Leuchter, dreiseitige Terrinen und Saucieren. Die Kühlkessel sind mit plastischen Pantherfellen verziert, deren Köpfe kräftig hervorragen, während die Schweife die Henkel bilden. Andere bacchantische Embleme wie Thyrsosstäbe, Festons und Tambourine schmücken die übrigen Teile, breite Kanneluren und ein Fries aus naturalistischen Weinreben ergänzen den reichen Dekor. Einzelne Ge-





Abb. [illegible]. Entwürfe für Wiener Goldschmiede-Arbeiten: zwei Kelche und ein Wasserbehälter für Tee

fäße zeigen prächtig ziselierte Haselnußzweige als Deckelknäufe; die Weinkrüge mit überhöhten Schlangenhenkeln zeichnen sich durch elegant geschwungene Akanthusranken im Groteskenstile aus. Am reichsten sind die Terrinen mit ihren Untertassen verziert; sie ruhen auf Löwenpranken, tragen ebenfalls einen Akanthusfries und den Zweig einer Schotenfrucht auf dem Deckel. Das Hauptstück ist eine große Terrine, auf verschlungenen Delphinen ruhend und mit Muscheln, Krabben, Früchten und Blättern auf dem Deckel. Alle diese Stücke zeigen eine enge Verwandtschaft mit den französischen Arbeiten, doch sind sie bei aller Trefflichkeit etwas massiger und schwerer als ihre Vorbilder (Abb. 202—204). Andere bedeutende Arbeiten desselben Wirth sind drei der Stadt Wien 1793 und 1797 durch Kaiser Franz II., den Herzog Ferdinand von Württemberg und den Grafen Franz Saurau gewidmete Ehrenpokale, der erste mit Akanthusfries, Füllhörnern, dem Kaiserporträt und dem Doppeladler als Deckelknauf, die beiden andern mit durchbrochenen Blütenranken, Palmetten und Medaillons. □

Einen guten Begriff von feiner Formengebung und reizvoller Dekoration geben die hier abgebildeten Kannen des FRANZ LEONHARD MOSSNER, der 1789 das Meisterrecht erhielt (Abb. 205). Von einem anderen der vielen Wiener Meister aus der Familie Würth, einem IGNAZ SEBASTIAN WÜRTH, der 1770 Meister wurde, und dessen Meisterstück ein in Silber getriebener Cherub war, stammt eine Hängelampe im Münster zu Freiburg i. Br. vom Jahre 1770, die im Louis XVI-Stil gehalten ist (publiziert v. E. W. Braun in den Freiburger Münsterblättern 1908). Von TORINSKY kennen wir einen Kelch in Lilienfeld vom Jahre 1798, von J. G. BRANTMEYER ein Pedum im Stifte Lilienfeld von 1781 und die Kanontafeln am Hochaltar der Stiftskirche in Melk; von GERHARD KOCKSEL, der ebenfalls einer älteren, wahrscheinlich aus Prag stammenden Wiener Goldschmiedefamilie angehört, und bereits 1755 Meister wurde, brachte die Wiener Goldschmiedeausstellung einen



Abb. 210: Deckelterrine, Silber, von A. E., Graz, um 1790

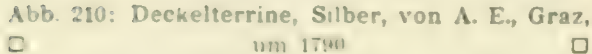




Abb. 211: Zuckerdose, Silber, von C. W., Graz 1739. Wien. Sammlung Figdor

Senfbehälter vom Jahre 1776 und zwei Salzfässer von 1781, diese durchbrochen, mit gelben Glaseinsätzen und mit Maschen- und Girlandenornament, auf drei Füßen. Charakteristisch für den englischen Einfluß auf die Wiener Silberarbeit ist das hier abgebildete an englische Cubs erinnernde Deckelgefäß des österreichischen Museums von Franz Anton DERMER, der 1770 Meister wurde, mit dem Beschauzeichen von 1794 [Abb. 206]. Sehr charakteristisch für die Formengebung und die dekorative Behandlung sind die Wiener Goldschmiede-Entwürfe für kirchliche und profane Kunst, die wir hier in den Abbildungen 207—209 beifügen.

In BÖHMEN waren es die Städte Prag, Kuttenberg und Eger, wo die Goldschmiedekunst blühte. Eine charakteristische Verzierungsweise böhmischer Goldschmiedearbeiten war die mit Filigran und Granaten; eine andere Spezialität bildeten die silbernen Taschenuhren mit gravierten und durchbrochenen Gehäusen. Als vortreffliche Gold- und Galanteriearbeiter Kuttenbergs werden in Berlepsch' "Chronik der Gewerke" Stuckhöl, Stuner und L. Schmidt genannt, während Kaulfuß, seit 1797 Meister, besonders wegen seiner Gravierarbeiten erwähnt wird. Kuttenberg als alte Silberbergwerkstadt blickt auf eine seit dem Mittelalter blühende Edelschmiedekunst zurück. Ebenso hatte in EGER der Silberreichtum der Gegend einen ansehnlichen Betrieb des Edelschmiedegewerbes im Gefolge. Für unsere Zeit sind hier, wie Braun mitteilt, die Meister Christian Strauß und Karl Reitzner zu nennen. Im übrigen liegt für ganz Böhmen die Geschichte der Goldschmiedekunst am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts noch sehr im Dunkel. Für Mähren kommt namentlich Olmütz und Brünn in Betracht.

Eine hervorragende Stellung unter den österreichischen Städten, an denen das Goldschmiedegewerbe eine hohe Blüte erreichte, nimmt GRAZ ein, wovon die hier abgebildete Deckelterrine sowie die Zuckerdose Zeugnis geben [Abb. 210 und 211]. Die Deckelterrine ist auf dem oberen Wulste des Deckels mit getriebenen, am Deckelknauf mit aufgelegten Blattornamenten geziert und in allen ihren Teilen vorzüglich gearbeitet. Die Zuckerdose erinnert an englische Vorbilder und ist ebenfalls tadellos ausgeführt. Auch Salzburg und Bozen sowie Lemberg und Krakau haben gute Silberarbeiten aus dieser Zeit aufzuweisen.



Abb. 212: Oberlichtgitter aus Schmiedeeisen, Znaim

Die künstlerisch bedeutendsten EISENARBEITEN waren auch in dieser Zeit die Gitter. Die Glanzzeit deutscher und österreichischer Gitterschmiedekunst war aber vorbei. Selbstverständlich konnten jedoch die großen Traditionen der Schlosserkunst wie sie etwa in Augsburg, Würzburg, München, Prag, Brünn, Wien und in allen größeren Städten der österreichischen Alpenländer vorhanden waren, nicht mit einem Male erlöschen (Abb. 212). Ebensowenig fehlte es an neuen Entwürfen, wenn auch die Kompositionen der Augsburger Stecher J. Hauer und J. Zipper an die der vorangehenden Periode nicht entfernt hinanreichten. Der Übergangszeit gehört das Gitterwerk am Gartentor der Residenz zu Würzburg an, das der bereits (Seite 199) erwähnte Meister JOHANN GEORG OEGG nach 1770 ausgeführt haben dürfte, und das mit seinen Mäanderornamenten und Blätterfestons sichtlich in die neue Richtung einlenkt. Derselben Zeit gehört das einem J. M. ENDERS zugeschriebene Tor der ehemaligen Schüleschen Kattunfabrik zu Augsburg an, dessen prächtige Bekrönung sich im Hamburger Kunstgewerbemuseum befindet. Andere hübsche Gitterwerke im Zopfstil finden wir z. B. in Regensburg, Karlsruhe (Tor zum Fasangarten), Mannheim (Portal zum Kugelhofe des Zeughauses) usw. So wie man in Frankreich das Eisen mit Bronzeschmuck versah, so bediente man sich in Deutschland des Messings, um die Unscheinbarkeit des Eisenmateriales durch Glanz und Farbe zu beleben. Die eigentliche Schmiedearbeit dagegen verliert immer mehr an Bedeutung, bis sie in der Empirezeit fast ganz verschwindet. Immerhin wird aber noch einiges Vortreffliche darin geleistet, so die Türe der Reichen Kapelle in München, die Bruning nebst anderen hierher gehörigen Arbeiten in seiner Monographie über Schmiedekunst abgebildet hat. Aus Prag, vom Palais des Grafen Harrach, stammt das elegante Balkongitter, das wir in Abb. 213 vorführen. In Wien gehört unter anderen das Balkongitter des ungarischen Ministeriums in diese Gruppe und ein Balkongitter an einem Privathause in der Judengasse. An sonstigen Eisenarbeiten sind nebst vortrefflichen Schildhaltern und Grabkreuzen (ein schönes Beispiel im Berliner Kunstgewerbemuseum Abb. 214) noch bestimmte Gattungen von Laternen und schöngeschnittene Schlüsselgriffe zu nennen. Die Laternen sind entweder Wand- oder

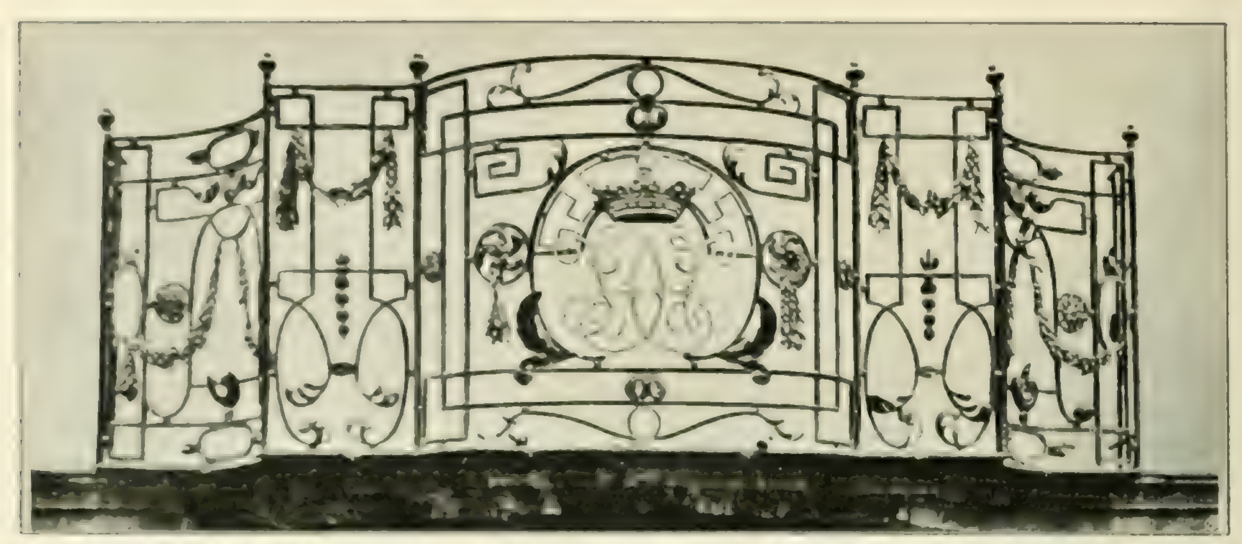


Abb. 213: Schmiedeeisernes Balkongitter am Palais des Grafen Harrach in Prag

Standlaternen oder Hängelaternen für Stiegenhäuser, Vorsäle und Korridore. Eine Anzahl von sechs oder mehr stabförmigen Eisenfassungen für die Verglasung bilden die Kanten eines polygonalen Hauptkörpers, der durch einen zierlichen Schmuck aus getriebenen, naturalistischen, in Lackfarben bunt bemalten Blumen und Blumengehängen ein sehr gefälliges Aussehen erhält. Hübsche Beispiele derartiger, im übrigen nicht allzuseltener Arbeiten besitzen die Kunstgewerbemuseen in Linz und Graz.

Auf die KERAMIK übergehend, müssen wir vor allem dem PORZELLAN unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Das deutsche Porzellan ist unter der Einwirkung des Klassizismus von der Höhe herabgesunken, die es unter der Herrschaft des Rokoko eingenommen hat, das unterliegt keinem Zweifel. Aus dieser Tatsache hat man aber das Axiom abgeleitet, daß das Rokoko der PORZELLANSTIL an sich sei, der einzige, der dieses Material zu vollem künstlerischen Leben zu erwecken vermöchte. Die Behauptung einer solchen ausnahmsweisen Gebundenheit eines Materials an einen bestimmten Stil widerspricht aber aller sonstigen Erfahrung. Nicht weil Rokoko nicht mehr Mode war, ist das Porzellan von seiner Höhe herabgesunken, sondern weil das freie künstlerische Schaffen nach dem Rokoko überhaupt flügellahm geworden, weil es am Wichtigsten fehlte, an künstlerischer Phantasie. Wo dies, dank dem mehr südlichen Temperamente und dem Einflusse Italiens, in geringerem Maße der Fall war, wie z. B. in Wien, da hat das Porzellan selbst in dieser Periode Glänzendes zutage gefördert. Der Klassizismus war durchaus nicht in jeder Beziehung hemmend für die Entwicklung des Porzellans, wie vielfach angenommen wird; begünstigte er auch die dem Porzellan innewohnende Möglichkeit freier Gestaltung nur in geringem Maße, so kam doch wieder der vornehme kühle Ton des Materiales und seiner Farben sowie die zur Delikatesse neigende Technik der Porzellanmalerei den Bestrebungen des Klassizismus entgegen.

In MEISSEN ist die Zeit des Zopfstils, die äußerlich durch die Schwertermarke mit dem Punkt charakterisiert ist, eng mit dem Namen des Grafen MARCOLINI verbunden. 1774 hatte Kurfürst Friedrich August III. den gräflichen Günstling mit der 'Hauptdirektion und Oberaufsicht' der Fabrik betraut. Sie hatte unmittelbar

nach Beendigung des siebenjährigen Krieges einen glänzenden Aufschwung genommen, hervorgerufen durch die Errichtung einer Kunstschule im Jahre 1764 und durch die Berufung des französischen Bildhauers ACIER. Dieser wußte seine Modelle mit Anmut und Leichtigkeit zu erfüllen und war der richtige Mann, die etwas versteifte Grazie, in der die Mode jener Zeit ihr Schönheitsideal erblickte, zu glücklichem Ausdruck zu bringen [Abb. 215—217]. Er schuf die 'cris de Paris', wahrscheinlich auch das Affenkonzert und zahlreiche Kostümfiguren, unter denen die Gruppen 'Der glückliche Vater' und 'Die glückliche Mutter', sowie die Allegorie 'Die zerbrochene Rosenbrücke' und das Gegenstück 'Verlorene Unschuld' zu den vorzüglichsten zählen. Als Einzelfiguren sind besonders zu nennen: Die Folge der fünf Sinne, 'Der zerbrochene Spiegel' und die 'Federballspieler'. An Stelle der Amoretten der früheren Periode erfreuen sich jetzt Kinderfiguren besonderer Beliebtheit. Bis 1775 arbeitete er an der Seite Kändlers, nach fünfzehnjähriger Tätigkeit ging er in Pension, stand aber bis zu seinem Tode 1799 der Fabrik mit Rat und Tat zur Seite. Alles was in der Zeit von 1775—1781 an Plastiken in Meißen geschaffen wurde, dürfte von seiner Hand herrühren, aber eine besondere Bezeichnung der Stücke ist nicht vorhanden [Abb. 218 u. 219]. Acier, der ursprünglich einem Übergangsstil vom Rokoko zum Klassizismus gehuldigt hatte und hierin hohe Eleganz erreichte, neigte später zu einer größeren Strenge und Korrektheit der Form, schmückte seine Modelle mit Perlenstäbchen, Mäandern, Palmetten, Kränzen, knitterigen Bandschleifen und Medaillons, und bediente sich des symbolischen Formenvorrats der dekorativen Plastik Frankreichs. Schon vor dem Austritte Aciers aus der Fabrik war ein geschäftlicher Rückgang eingetreten, der auch nach künstlerischer Seite üble Folgen hatte. Sèvres, Wien, Berlin und namentlich die Thüringischen Fabriken machten der Meißener Manufaktur erfolgreiche Konkurrenz



Abb. 214. Grabkreuz Schmiedeeisen, deutsch um 1780 Berlin, Kunstgewerbemuseum



Abb. 215: Tafelaufsatz, Meißen. Dresden, Kunstgewerbemuseum

und der Massenexport von Wedgwoodware nach dem Kontinente tat das übrige, um die Ausfuhr von Meißener Porzellan immer mehr zu beschränken. □

Die Nachfolger ACIERS waren JÜCHZER, SCHÖNHEIT und MATTHÄI; sie konnten jedoch den Verlust einer künstlerischen Kraft, wie Acier es war, nicht ersetzen. Das Beispiel von Sèvres und die Schwärmerei für die Antike hatten die Verwendung des weißen, unglasierten Biskuitporzellans für die figurale Plastik zur Folge. In dieser Art ist z. B. Jüchzers Gruppe der drei Grazien vom Jahre 1786 ausgeführt. Auch ein großer Tafelaufsatz, im Besitze des sächsischen Hofes, stammt aus dieser Zeit. Daneben wurden Gruppen und Figuren im Kostüm der Zeit hergestellt, bei denen nicht allein die Stoffmuster genau nachgeahmt sind, sondern auch die Spitzen der Kleider auf das feinste imitiert wurden. Ein Versuch, die blaue Jasperware mit weißem Relief zu imitieren, hatte nur geringen Erfolg. Die Gefäßplastik strebte nach geradlinigen Profilen, die Henkel wurden eckig gebildet; Akanthusblattauflagen an Ausgüssen und Gefäßfüßen gehörten zur Regel. Die Malerei stand unter der Oberaufsicht der Dresdener Akademie und erstreckte sich auf mythologische, allegorische und historische Darstellungen, zum Teil nach Gemälden italienischer und niederländischer Meister im Besitze des sächsischen Hofes. Auf Vasen, Tassen und kleineren Objekten waren überdies Porträte in Miniaturmalerei oder als Silhouetten beliebt. Auch Genreszenen, Veduten mit erklärender Unterschrift, Tier-, Blumen- und Früchtemalereien wurden ausgeführt. An technischen Erfolgen dieser Periode ist die Gewinnung eines schönen Königsblau und eines stumpfen Grün als Unterglasurfarben zu erwähnen. Die besten Maler jener Zeit waren der Landschafts- und Figurenmaler CHR. FRDR. KÜHNEL, der Figurenmaler CHRIST. FERD. MATTHÄI und der Blumen- und Früchtemaler BIRNBAUM. Ein ganz außergewöhnliches Stück, das hier noch erwähnt werden muß, ist der Porzellan-Kamin des Grünen Gewölbes in Dresden, der 1782 nach einem Entwurfe des früheren Direktors der Meißener Zeichenschule, Johann Eleazar Schenau hergestellt, und mit sächsischen Landsteinen verziert wurde. Die Figuren und Biskuitreliefs hat der vorher erwähnte Bildhauer Johann Gottlob Matthäi modelliert. Der übrige Schmuck ist eine Arbeit des Dresdener Hofjuweliers und Steinschneiders Joh. Christ. Neuber. □

Mit Anfang des neunzehnten Jahrhunderts hat Meißen seinen künstlerischen Ruf verloren und kommt für eine Geschichte des Kunstgewerbes, die nur die bedeutendsten Erscheinungen ins Auge faßt, für längere Zeit nicht mehr in Betracht.

Die zweitälteste Porzellanfabrik, die von WIEN, erreichte während der Louis-XVI-Zeit ihre höchste Blüte. Natürlich konnte sich ihre Produktion ebenso-

wenig wie die der übrigen Porzellanfabriken jenen Einflüssen entziehen, die auf die gesamte damalige Kunst ungünstig wirkten. Die Erkenntnis, daß nicht die äußerliche Verbindung eines kunstgewerblichen Gegenstandes mit einem Erzeugnisse der hohen Kunst, sondern der vollendete Einklang seiner Idee mit der Form ihm höchsten Adel verleihe, fehlte auch hier. Dennoch kommt selbst bei solchen Verirrungen ein gewisser Takt, ein feiner Geschmack und eine hohe technische Vollendung zum Vorschein, so daß wir über die 'Lebenslüge' dieser Kunst angenehm hinweggetäuscht werden. Wie in Sèvres und in dieser Zeit in Meißen, so waren auch in Wien die Beziehungen der Fabrik zur Akademie sehr eng und übten auf die Produktion einen sehr merklichen Einfluß. Ihr Emporblühen verdankt sie aber in erster Linie dem genialen Direktor KONRAD VON SORGENTHAL und dem hochbegabten Bildhauer ANTON GRASSI, einem Schüler des Bildhauers Wilh. v. Beyer, der einer der feinsinnigsten süddeutschen Künstler der Louis-XVI-Zeit war. Grassis Tätigkeit an der Fabrik währte von 1778–1807. Er war zuerst oberster Leiter der Modellierarbeiten und hat als solcher elegante Sujets aus der Louis-XVI-Zeit, wie Braun treffend sagt, 'mit feinem Kulturempfinden modelliert'; die Gruppen und Figuren wurden anfänglich noch glasiert und bemalt, sehr bald aber in Biskuit ausgeführt (Abb. 220). Von 1794 an, nachdem er von seiner für ihn und die Fabrik höchst erfolgreichen Reise nach Italien zurückgekehrt war, wurde ihm die Oberleitung sämtlicher künstlerischer Angelegenheiten anvertraut. Zu Beginn der 'Sorgenthalschen Periode' kommt neben der wienerischen Eigenart, die wie die gesamte damalige Wiener Kunst mit italienischen Einflüssen durchsetzt ist, noch die Einwirkung von Sevres sowohl in den Formen wie in der Dekoration zur Geltung; goldenes Netzmuster auf dunkelblauem Grund und bunte Malerei in weißen Reserven, oeil-de perdrix-Muster, smaragdgrüne und rosenrote gemusterte Gründe, konische oder sonstige seltsam ausgeklügelte Gefäßformen u. dgl. Nach 1787 hört aber der Einfluß von Sèvres vollständig auf, die Formen werden edler und reiner und erreichen von 1790 an in Krügen, Vasen, Schalen, Terrinen, Kühlgefäßen usw. eine Vollendung, die schon das undekorierte Stück in



Abb. 216: Hochzeitsgruppe. Meißen. Großherzogl. Schloß Schwerin



Abb. 217. Standleuchter, Meißner Porzellan. Kleine Sankt Michaeliskirche, Hamburg

seiner reinen Linienschönheit als edles Kunstwerk erscheinen läßt. Die Tassen mit ihren eckigen Henkeln halten sich an die allenthalben übliche Zylinderform, die mit ihrer glatten Fläche der Dekoration die reichsten Entwicklungsmöglichkeiten gewährte (Abb. 222). In der Ausschmückung nahm die Vergoldung und namentlich ein höchst zierlicher Reliefgolddekor, worin die Wiener Fabrik eine unübertroffene Virtuosität erreichte, einen hervorragenden Raum ein, wie überhaupt die Dessinmaler der Fabrik jene Künstlergruppe darstellen, in der am meisten selbständiges Talent zum Ausdruck kommt. Die Zahl der von ihnen erfundenen Dekorationsweisen ist unübersehbar. Eine graziöse Kombination von antikisierenden Akanthusranken mit naturalistischem Beiwerk bildet die wesentliche in unzähligen Variationen wiederkehrende Grundlage und ein frischer gut geschulter Farbensinn, der sich damit verbindet, schafft Erzeugnisse, die in ihrer Art einzig dastehen. Mit solcher Ornamentierung treten häufig figurale Darstellungen, namentlich nach den höchst dekorativen Kompositionen der Angelica Kauffmann hinzu (Abb. 221), die in ihrer technischen Vollendung den besten Miniaturmalereien dieser Zeit ebenbürtig an die Seite gestellt werden können. Diese ausgezeichneten Leistungen in der Malerei waren hauptsächlich deshalb möglich geworden, weil die Fabrik in JOSEF LEITHNER einen Farbenchemiker besaß, der sie mit den besten technischen Mitteln versah. Berühmt war sein Kobaltblau, als 'Leithnerblau' bekannt, vorzüglich seine in verschiedenen Abtönungen erzeugten Lüsterfarben, die hauptsächlich als Grundfarben zur Anwendung kamen, und außerordentlich reich die Farbenpalette, die er den Malern zur Verfügung stellte. Die vorzüglichsten Dessin- und Goldmaler waren Hirsch, Georg Perl, Friedrich Reinhold und Anton Kothgasser. Unter den Figurenmalern sind vor allem Weichselbaum (vgl. Abb. 223), Anton Schaller, Klaudius und Laurenz Herr, Perger, Lieb und Moriz Michael Daffinger zu nennen. Die Landschaftsmalerei, der Hauptsache nach in Wiener Ansichten bestehend, ist am besten durch Sartory und Schufried, die Blumenmalerei durch Drechsler, Parmann, Hirschler und Nigg vertreten. Die Wiener Marke ist der österreichische Bindenschild. □

In demselben Maße als die Gefäßformen sich antiken Vorbildern nähern, gewinnt auch die figurale Biskuitplastik, mit den antiken Marmorstatuen wetteifernd, inhaltlich und formell immer mehr klassizistischen Charakter (Tafel S. 299). Grassi wird zum Canova des Porzellans. Das strenge Empire in Nachahmung griechischer Vasenmalerei, antiker Bronzen usw. gipfelnd (Abb. 224), findet in Wien erst um [illegible] Eingang und hält sich nicht lange. Es wird bald durch das Eindringen einer Dekorationsweise verdrängt, die in ihrem Suchen nach neuen Motiven schon



□ Abb. 218 und 219. Zwei Gellert-Monumente, Meißen um 1770. Berlin, kgl. Kunstgewerbe-Museum. □

einer der Geistesrichtungen der Biedermeierzeit entspricht. Diese Wandlung geht unter der Direktion NIEDERMAIER [1805–1825] vor sich. Die folgende Periode bis zur Auflösung der Fabrik im Jahre 1864 sucht im Naturalismus in Verbindung mit Gotik und Neurokoko ihr Heil. □

In HÖCHST ist die Zopfzeit von 1770 bis 1779 durch die figuralen Arbeiten von JOHANN PETER MELCHIOR, für dessen künstlerische Entwicklung ein Aufenthalt in Frankreich von bestimmendem Einfluß war, repräsentiert. Ein klassizistischer Zug tritt bei ihm in kaum merklicher Weise hervor; seine vortrefflichen Porträtmedaillons in Biskuitrelief, darunter Goethes Eltern und Goethe selbst, dieser aber nur in Gips [im Schlößchen Tiefurt], sind bekannt. Ebenso sind seine köstlichen Figuren und Gruppen, deren Zais über 300 nachrechnet, von echtem künstlerischen Zeitempfinden erfüllt, indem ein Zug sentimentaler Rührseligkeit den Einfluß Rousseaus und der Werther-Periode deutlich erkennen läßt [Abb. 226]. In der Malerei zeichnete sich Höchst durch Verwendung eines sehr reinen, zarten Rosenrot und eines eigenartigen Karminrot aus. 1784 ging die Fabrik in das Eigentum der Hofkammer über, litt aber in der Folgezeit derart unter den Kriegsunruhen, daß 1796 ihre Auflösung erfolgte. Ihre Marke ist das Mainzer Rad. Im Jahre 1840 lebte die Höchster Porzellanindustrie in gewissem Sinne wieder auf, indem die Steingutfabrik zu DAMM bei Aschaffenburg die noch vorhandenen Höchster Modelle neuerdings in Verwendung nahm, der Radmarke aber ein D hinzufügte. □



Abb. 220: Biskuitgruppe von Anton Grassi, Wiener Porzellan. Kunstgewerbemuseum, Budapest

Die Glanzzeit NYMPHENBURGS mit seiner lebensfrohen und zarten Rokokoplastik war vorbei, als Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz zur Regierung kam und zum Nachteile Nymphenburgs seine eigene Fabrik in Frankenthal förderte. Ein mäßiger Aufschwung trat nach dem Tode Karl Theodors 1799 ein. Von 1796—1825 war Melchior an der Fabrik tätig und schuf hauptsächlich allegorische Biskuitgruppen und Porträtbüsten [Napoleon]. Da von 1799 das Hauptbestreben namentlich in der Vervollkommnung der Malerei bestand, und speziell im Kopieren großer Ölgemälde, so hat der um die Jahrhundertwende eingetretene Aufschwung künstlerisch wenig zu bedeuten [Abb. 226]. Nymphenburgs Marke ist der bayrische Rautenschild.

LUDWIGSBURG lenkte unter dem bereits genannten Modellmeister und Bildhauer JOHANN CHRISTIAN WILHELM BEYER, der 1759 von einem vieljährigen Aufenthalt in Italien zurückkehrte, sich aber bereits 1767 nach Wien begab, früh in die klassizistische Richtung ein. Es wurden namentlich mythologische Figuren modelliert; aber auch seine Genrefiguren erhielten einen feinen Zug klassischer Idealisierung. Er war, wie Pfeiffer sagt, auf dem Gebiete der Porzellanplastik der erste 'klassizistische Eklektiker' [Abb. 228]. Ein umfangreiches Werk von ihm war ein über 5 m langer und dementsprechend breiter Tafelaufsatz, den er 1764 zum Geburtstag des Herzogs anfertigte, und der Neptun auf einem von vier Seepferden gezogenen Wagen mit seinem ganzen Gefolge von Najaden, Tritonen, gefesselten Winden, Delphinen und Fischerkindern darstellte. Unter den andern von ihm herrührenden Figuren sind Flora, Libertas, Veritas und Abundantia, ferner eine überaus graziöse Fischerin, verschiedene Bacchanten und Bachantinnen, besonders zu nennen. Viele seiner Modelle sind in den von ihm herausgegebenen Abbildungswerken: 'Österreichs Merkwürdigkeiten' und 'Die neue Muse' reproduziert. Manche davon, wie die träumende Artemisia, hat er auch für den Schönbrunner Park in Marmor ausgeführt. Unter den Ludwigsburger Malern ist besonders der Blumenmaler Kirschner 1770—1784 zu nennen. Die Gefäßbildnerei wendete sich erst mit Beginn der achtziger Jahre der klassizistischen Richtung zu. Als Herzog Karl Theodor



WIENER PORZELLAN · PSYCHE MIT DEM ADLER · BISKUITGRUPPE VON ANTON GRASSI



Abb. 221: Anbietplatte, Wiener Porzellan, in der Mitte Cupido und Ganymed, nach Angelika Kauffmann, gemalt von Lamprecht. Wien, k. k. Österr. Museum

1793 gestorben war, schwand die rege künstleriche Betriebsamkeit. Spätere Bemühungen, eine Wiederbelebung herbeizuführen, hatten geringen Erfolg, so die Berufung der Franzosen D. V. David und George Walcher. 1824 wurde die Fabrik aufgehoben. Ihre häufigste Marke ist das doppelte | verschlungene | C mit der Krone.

FRANKENTHAL war 1762 in den Besitz des Kurfürsten Karl Theodor übergegangen; doch nahm die Fabrik erst 1775, nachdem SIMON FEYLNER zum Direktor ernannt worden war, einen merklichen Aufschwung. 1779 übersiedelte JOHANN PETER MELCHIOR von Höchst nach Frankenthal und blieb daselbst bis 1793. Auch hier bleiben die pausbackigen Kinder für ihn charakteristisch. Eine seiner bedeutendsten Frankenthaler Arbeiten ist ein großer aus 113 Figuren und Gruppen bestehender Tafelaufsatz für den Kardinal Antonelli in Rom. Die größte dieser Gruppen stellt ein in einem zerfallenen Turme schlafendes Mädchen dar, das von zwei Jünglingen belauscht wird. Vor Melchior war, wie bereits früher erwähnt wurde, KONRAD LINCK, der Schöpfer der berühmten Allegorie auf Karl Theodor, die sich im Germanischen Museum zu Nürnberg befindet, und 1770 angefertigt wurde, an der Fabrik tätig. Seine überaus zierlichen und ausdrucksvollen Motive aus dem täglichen Leben, Allegorien und mythologische Szenen bilden das Gebiet seines Schaffens, das jedoch fast ausschließlich der Rokokoperiode angehört. In den letzten Dezennien des achtzehnten Jahrhunderts







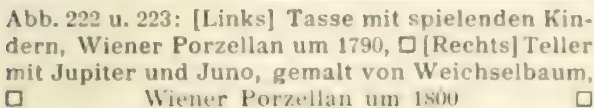




Abb. 222 u. 223: [Links] Tasse mit spielenden Kindern, Wiener Porzellan um 1790, □ [Rechts] Teller mit Jupiter und Juno, gemalt von Weichselbaum, □ Wiener Porzellan um 1800 □

wurden größere Urnen, Vasen und Aufsätze angefertigt. Von 1794 an litt Frankenthal unter den Kriegsunruhen; 1800 erfolgte die Auflösung. Auf Grund des noch erhaltenen Frankenthaler Formenverzeichnisses sind, wie E. Heuser berichtet, 800 figürliche und etwa 500 andere kunstgewerbliche Erzeugnisse nachweisbar, die ein reiches Bild künstlerischen Schaffens geben [siehe die Tafel Porzellan, Frankenthal]. Die Marke ist in dieser Zeit C T. □

In FÜRSTENBERG begann, ähnlich wie in Wien, erst in der Louis-XVI-Zeit die eigentliche Blüte. Als Bossierer war von 1778—1804 KARL GOTTLIEB SCHUBERT tätig. In den siebziger Jahren wurden von den Modelleuren Desoches, einem Franzosen, und von Joh. Christoph Rombrich und Anton Karl Luplau kameenartige Medaillonbildnisse geschaffen, von denen noch 112 [Fürsten und berühmte Persönlichkeiten] bekannt sind. Ferner hat Schubert Köpfe von antiken Philosophen, Staatsmännern und Dichtern nach Originalen des herzoglich braunschweigischen Kunstkabinettes abgegossen. Dazu kommen noch etwa 150 Büsten von römischen Kaisern und von Zeitgenossen, modelliert von Rombrich und Schubert. Letzterer schuf überdies zwei hübsche Reiterstatuetten Friedrich des Großen und Josephs II. Auch die Blau- und Buntmalerei hat tüchtige Leistungen, namentlich auf dem Gebiete der in ganz eigenartiger Weise betriebenen Landschaftsmalerei, aufzuweisen. In der letzten Periode ihres Schaffens stand die Fabrik unter der tüchtigen Leitung des Franzosen L. V. GERVEROT, der früher in Sèvres angestellt war und 1797 zum Intendanten der Fabrik ernannt wurde, welche Stellung er bis 1813 inne hatte. Es war die Zeit, zu der Braunschweig dem Königreich Westfalen einverleibt wurde. Aus dieser Periode stammen die Büsten Jérômes und seiner württembergischen Gemahlin. Mit seinem Scheiden hat das künstlerische Leben an der Fabrik sein Ende genommen. Die Marke von Fürstenberg ist F. □

Der Aufschwung der BERLINER Porzellanfabrik war während der Rokokoperiode vor allem durch die nach Berlin übersiedelten Arbeiter aus Meißen bewirkt worden. Es waren erste Kräfte, wie der Bildhauer FRIEDR. ELIAS MEYER [1761 bis 1785], der Figuren- und Landschaftsmaler Carl Wilh. Böhme, der

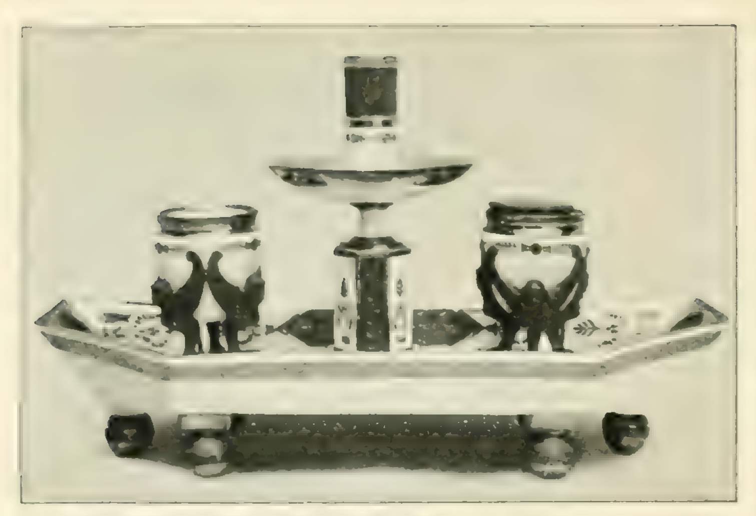


Abb. 224: Wiener Porzellan, Schreibzeug mit Bronzeimitation, □ um 1807. Wien, k. k. Österr. Museum □

vorzügliche Vedutenmaler Joh. Balthasar Borrmann und der als 'Mosaikmaler' geschätzte Carl Jac. Christian Klipfel, denen das Verdienst einer Veredlung der Produktion zuzuschreiben ist; als der König die Fabrik 1763 übernahm, traten sie in den Staatsdienst über. Von 1771 an wurde die Masse weißer und war seit 1777, als ausschließlich Hallenser Kaolin in Anwendung kam, auch fein, glasig und stark durchscheinend. Um diese Zeit tritt namentlich bei Vasen bereits der antikisierende Geschmack auf, der auch bei der hier abgebildeten, etwa um ein Dezennium jüngeren Vase [Abb. 229] mit dem Brustbilde Friedrich Wilhelms II. zum Ausdruck kommt. Auch das sogenannte 'Kurländer Muster' mit seinen Tuchgehängen in Relief an den Rändern der Gefäße gehört in diese Zeit [siehe die Tafel mit dem Kurländer Service des Berliner Kunstgewerbemuseums]. In der Malerei begünstigte Berlin, ohne die Buntfarbigkeit ganz beiseite zu lassen, die Camayeumalerei, die man gelegentlich auch mit gutem Erfolge zu einer Malerei in wenigen Farben erweiterte. Bei dieser Malweise bediente man sich, wie bereits erwähnt wurde, eines leuchtenden reinen Rosenrot, worin die Fabrik, wie Brinckmann hervorhebt, einzig dasteht, und das sie effektvoll gelegentlich auch mit Grau zu verbinden wußte. Auch Kombinationen von Grün und Grau, von Eisenrot mit Schwarz, Gold oder Grün waren beliebt. In der Plastik [siehe die Tafel mit der Gruppe: Triumph der klassischen Baukunst über das Rokoko] verdrängte allmählich das Biskuitporzellan die glasierten Figuren. Bereits die hervorragendste Leistung Berlins, der große Tafelaufsatz für Katharina II. von Rußland, zeigt die Figur der Kaiserin in Biskuit. Vertritt dieser Aufsatz stilistisch noch die vorangehende Periode, so ist ein anderer großer Tafelaufsatz von 1791, der die Natur in ihren Kräften und Geheimnissen darstellt, mit allegorischen Figuren, Obelisken, Tempeln und Altären, ganz im Geiste des Klassizismus durchgeführt. Einen weiteren Schritt nach dieser Richtung zeigt der 1802 vollendete Tafelaufsatz: 'Der Berg Olymp'. Das Beste was die Berliner Porzellanplastik hervorgebracht hat, liegt, wie Brüning in seinem Handbuche 'Porzellan' hervorhebt, auf dem Gebiete des Porträts. Hier hatte ganz besonders F. E. Meyer Vortreffliches geleistet, aber auch sein zweiter Nachfolger C. F. Riese [1789—1824] war ein tüchtiger Modelleur. Von ihm ist u. a. die hübsche Gruppe, die sich auf die Federball-Anekdote Friedrich des Großen bezieht. Eine reizvolle Arbeit der Empire-Zeit ist das hier abgebildete Tintenfaß [Abb. 230]. Später hat auch Schadow auf die figurale Plastik an der Fabrik Einfluß genommen. Für eine allegorische Gruppe auf die Stiftung des deutschen Fürstenbundes hat er die Skizze angefertigt, seine Büste der Königin Luise sowie die Gruppe der Königin

BERLINER PORZELLAN (KURLÄNDER SERVICE)



mit ihrer Schwester wurden in Biskuit nachgebildet. Unter der Direktion ROSENSTIEL (1796 bis 1821) fanden allerlei technische Verbesserungen statt. Die Franzosenkriege übten im Verein mit dem allgemeinen Niedergange des Geschmackes auf den Fortgang der Fabrik keinen günstigen Einfluß aus; um 1810 begann man in der Dekoration mit dem billigen Umdruckverfahren. Immerhin wurde noch 1819 für Wellington nach Schinkels Entwürfen ein großes Tafelservice ausgeführt. In der Gefäßbildnerei der Empirezeit ist Berlin in die Fußstapfen von Sevrès und Wien getreten und hat antike Vasen und antike Bronzen kopiert. Die Berliner Marke ist das Szepter. Unter den kleineren Fabriken sind namentlich Fulda und Gotha zu nennen. FULDA hat in der figuralen Plastik ausgezeichnete und höchst reizvolle Leistungen aufzuweisen, über welche die große Sammlung im Schlößchen Wilhelmsthal bei Kassel interessante Aufschlüsse gibt. GOTHA verfügte über tüchtige Kräfte und repräsentiert das Porzellan im Stile Ludwig XVI. so fein und geschmackvoll wie keine andere deutsche Fabrik.



Abb. [illegible] Höchster Porzellan. Venus von Johann Peter Melchior

Von den nichtdeutschen Hart-Porzellanfabriken, die auf größere Beachtung Anspruch haben, ist zunächst die von KOPENHAGEN zu nennen. Sie erlangte erst 1780 einige Bedeutung und besonders die von Luplau modellierten Biskuitfigürchen besitzen selbständigen künstlerischen Wert. Mit dem Vordringen des Empire trat ein Rückgang ein, dem erst in neuerer Zeit ein bedeutender Aufschwung folgte. In Schweden erzeugte die Fabrik von MARIEBERG schon seit 1780 Hartporzellan. Die holländischen Fabriken des 18. Jahrh. brachten es auf keinen höheren Stand.

Die deutsche FAYENCEINDUSTRIE verliert neben dem Porzellan gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung. Hatte sie sich dem Porzellan gegenüber durch Billigkeit und Anlehnung an Porzellanformen und Porzellanmalereien immerhin noch zu behaupten gewußt, so war sie gegenüber



Abb. 226: Nymphenburger Porzellan, Teller mit Madonna nach Luini, k. k. Österr. Museum, Wien

dem Import des englischen Steinguts mit seinem aufgedruckten Dekor vollkommen machtlos. Die technischen und praktischen Vorzüge, wodurch das Steingut nicht allein der Fayence überlegen war, sondern auch mit dem Porzellan erfolgreich konkurrieren konnte, waren verschiedener Art. Die Masse war nach dem Brande weiß, bedurfte also nicht zur Deckung eines mißfarbigen Scherbens der weißen Zinnglasur wie die Fayence sondern konnte mit einer durchsichtigen Bleiglasur versehen werden. Überdies konnte man die Masse selbst verschieden färben und auf einfache Weise vor oder nach der Glasierung bemalen oder auf der Glasur bedrucken. Überdies hatte das Steingut eine leichte und doch harte Masse.

Die Fayencefabriken Deutschlands und Österreichs stellten entweder ihren Betrieb ein oder gingen zur Steingutfabrikation über. Nach A. v. Drachs Untersuchungen wurden die ersten Versuche 'Steinfayence' zu erzeugen bereits 1771 von Simon Heinrich Steitz in Kassel gemacht. Das Ergebnis war nach längerem Experimentieren und verschiedenen störenden Zwischenfällen der ersten Jahre ein vorzügliches, und das Unternehmen erreichte gegen Ende des Jahrhunderts bedeutende künstlerische und finanzielle Erfolge. In Sachsen wurde 1776 die Hubertusburger Fayencefabrik in eine Steingutfabrik nach englischem Muster umgewandelt und auch sie erreichte, namentlich in der Erzeugung gelblichen Gebrauchsgeschirres, eine ansehnliche Ausdehnnng. In Proskau wurde die Fayencefabrikation 1786 auf Steingut ausgedehnt [Abb. 231] und erreichte besonders im Überdruck von Kupferstichen, so wie später Reinsberg bei Neu-Ruppin gute Erfolge. In Magdeburg führte Guischard 1786 die Steingutfabrikation ein [Abb. 232]. Auch zu Münden in Hannover, zu Poppelsdorf bei Bonn, zu Damm bei Aschaffenburg usw. wendete man sich um diese Zeit der Steingutfabrikation zu. Der Umstand, daß die nach dem Brande fast weiße Masse keiner Zinnglasur bedurfte und man durchsichtige Glasuren verwenden konnte, daß sich ferner die durcheinandergeknetete Masse mit Farbstoffen versetzen ließ, daß ferner die Bemalung sowie der Überdruck keine Schwierigkeiten bereitete, endlich daß die gesamte Herstellung eine wohlfeilere war, und das farbige Erzeugnis damals technisch höher stand als die Fayence, erwarb dem Steingut viele Freunde. Auch in Österreich entstand eine Reihe von Steingutfabriken, so unter anderm in Frain, in Mähren, und in Holitsch, wo man 1786 zur Steinguterzeugung überging, das Druckverfahren ebenso wie das „Anspritzen" begann aber hier nach Schirek erst 1789. □

Da die Entwicklung des GLASES sich nach den verschiedenen Perioden und Ländern viel weniger klar gliedern läßt, als die meisten anderen Gebiete des



BERLINER PORZELLANGRUPPE 'TRIUMPH DER KLASSISCHEN BAUKUNST ÜBER DAS ROKOKO' BERLIN, KÖNIGLICHES KUNSTGEWERBE-MUSEUM







□ Abb. 228: Ludwigsburger Porzellan. Bacchantengruppe von Wilh. Beyer □

Kunstgewerbes, so erscheint es zweckmäßig, eine solche Gliederung zu unterlassen und die gesamte Entwicklung von der Zopfzeit bis zum Ende des Empire übersichtlich zusammenzufassen. □

An der Glasfabrikation sind gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts und in der Folgezeit in erster Linie Böhmen, Deutschland und England beteiligt. Die Fabriken von Holland und Frankreich haben in dieser Periode ihre frühere Bedeutung eingebüßt, ebenso die in Schlesien, die nach dem siebenjährigen Kriege raschem Verfall entgegengingen. Das technisch vorzügliche holländische Glas, das sich namentlich durch seine Reinheit auszeichnete, wurde auch in der Zopfzeit noch mit dem Diamantstift in Punktiermanier verziert. Die Blütezeit dieser Technik (etwa um 1765) war aber vorbei und unter ihrem spätesten Vertreter D. Wolff, nach dem diese Gläser, wie Pazaurek erklärt, mit Unrecht benannt werden, tritt bereits eine Vergröberung der Technik ein. □

In ENGLAND entwickelte sich auf Grund des hohen Lichtbrechungsvermögens der stark bleihältigen Gläser eine Dekorationsweise, die zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts auch auf dem Kontinente vielfach Nachahmung fand. Die Außenseite der dicken, schweren Gläser wurde ganz oder partienweise mit Diamantschliff bedeckt. Diese Verzierungsart, in der nach und nach zahllose Varianten auftraten, galt durch Dezennien als der vornehmste Schmuck des Glases. □

BÖHMEN beherrschte den Weltmarkt und hatte, wie Schebeck nachweist, Faktoreien an den wichtigsten Handelsplätzen Europas. Um 1804 gab es sechs-



Abb. 22[illegible] Vase mit dem Brustbild Friedrich Wilhelm II., □ Berlin, Königl. Kunstgewerbemuseum □

undsechzig Fabriken für Rohglaserzeugung in Böhmen, dessen Wert durch den künstlerischen Veredlungs- und Verfeinerungsprozeß von zwei Millionen auf elf Millionen gesteigert wurde. Für fünf Millionen wurde jährlich ausgeführt. — Ebenso wie in Potsdam und Nürnberg, nimmt auch in Böhmen in dieser Zeit die hochentwickelte Kunst des Glasschneidens, d. h. der Verzierung des Glases durch Gravierung mit dem Rade, ab. Die prächtig verzierten geschliffenen Pokale und sonstigen Gläser, wie sie noch um 1760 in großen Mengen hergestellt wurden, verschwinden allmählich. Wohl treffen wir noch einzelne in dieser Technik verzierte Glasarbeiten, die die Verzierungsweise der Zopfzeit zeigen, aber diese mit Kränzchen, Festons, Urnen, Monogrammen und Medaillons geschmückten Gläser sind bescheiden in Form und Dekor gegenüber ihren Vorgängern. Sie haben in der Regel einfache geradwandige Becherform, den Kaffeetassen derselben Zeit entsprechend, oder einfachen Fazettenschliff mit schlichten Verzierungen. Interessant ist hierbei das gelegentliche Hineinspielen der englischen Diamantierungsmethode, die zunächst aber nur in untergeordneter Weise innerhalb der übrigen Ornamentik angebracht wird. Auch Vergoldung der durch den Schnitt vertieften Ornamente wird noch geübt. Die Zwischenvergoldung, die im 18. Jahrhundert in Böhmen sorgfältigste Ausführung erfahren hatte, hört nach Pazaurek in der Louis-XVI-Zeit dort ganz auf und hat ihre letzten Ausläufer in den Mildnergläsern [1788–1808]. JOSEF MILDNER in Gutenbrunn, in Niederösterreich, hat seine größtenteils vollständig signierten Arbeiten mit außerordentlicher Liebe und Sorgfalt ausgeführt. Blättergirlanden, Porträte, Wappen, Monogramme und Inschriften in Gold oder Goldradierung und roter Zinnfolie bilden den ornamentalen Teil seiner schon ganz im Empirestil gehaltenen Gläser [Abb. 233], die hinsichtlich ihrer Technik gewisse auf eine längere Haltbarkeit abzielende Verbesserungen aufweisen. — Die um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts auf-





Abb. 230. Berliner Porzellan, Schreibzeug nach einem Entwurf von Forster. K. k. Österr. Museum. Abb. 231. Gewürzgestell, Steingut, Proskau. Kgl. Kunstgewerbemuseum, Berlin

kommenden Milchgläser als Surrogat für Porzellan, wie sie namentlich in England stark verbreitet waren, wurden auch in dieser Zeit noch in ausgedehntem Maße in Böhmen hergestellt. In Blottendorf erzeugte J. PREISSLER zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts geschnittene Empirebecher. Im ganzen haben sich aber die Empireformen in der böhmischen Glasindustrie nicht stark eingebürgert. Die viereckige Basis der Kelchgläser, magere antikisierende Randverzierungen und schlanke, eiförmige Konturen sind die charakteristischen Züge, die dieser Stil in der Glasfabrikation hinterlassen hat. Von weit größerer Bedeutung war die erwähnte Nachahmung des diamantierten englischen Glases, die zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts weiter um sich griff und bald alle anderen Dekorationsarten in den Hintergrund drängte [Abb. 234 u. 235]. Im allgemeinen zeigt sich durchwegs eine Vergröberung der Techniken und Dekorationsarten. An Stelle des Glasschneiders ist der Glaskugler getreten, an Stelle feiner Ornamentik der derbere Effekt des bunten Überfangglases [Abb. 236], das sich namentlich in der Biedermeierzeit hoher Ausbildung und Beliebtheit erfreut, und sowohl gotische wie auch Rokokoformen in seine Ornamentik aufnimmt. Spezialitäten sind unter anderem die mit großer Feinheit in durchscheinenden, zarten Farben ausgeführten Malereien auf Pokalen und Bechern, die der in Wien lebende Sachse Gottlob Samuel MOHN um 1820 erzeugt hat [Abbildung 237] und die Imitationen von allerlei Achaten und Halbedelsteinen, die EGERMANN in Haida mit außerordentlichem Geschick herzustellen wußte [Abbildung 238]. □

Zunehmende Bedeutung gewinnt gegen Ende des Jahrhunderts die Anfertigung von 'Lustersteinen' in den verschiedensten Formen, die namentlich in der Gegend von Gablonz und Böhmisch-Leipa in ausgezeichneter Weise hergestellt wurden.

Über die Textilkunst in Deutschland haben wir bei deren Besprechung im Abschnitte über französische Kunst das Wichtigste erwähnt. Dagegen mögen hier unter gleichzeitiger Berücksichtigung Frankreichs und Englands einige Worte



Abb. [illegible] Steingutvase mit Medaillons in Lackmalerei, □ Magdeburg. Kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin □

über den BUCHEINBAND und die BUCHAUSSTATTUNG jener Zeit gesagt sein. Der französische Bucheinband unter Ludwig XVI. gibt dem schönen, feinen Material [Saffian- und Maroquin], häufig mit Monogrammen und Linienverzierung, vor der reichen ornamentalen Behandlung des Rükkens und der Buchdeckel den Vorzug. In besonderen Fällen, wie z. B. bei Einbänden für den König oder die Königin, kommen aber noch reiche Goldpressungen, besonders Spitzenmuster mit einem Wappen in der Mitte, wie sie die vorangegangene Periode liebte, in Anwendung. Auch die italienischen und englischen Einbände, sowie die deutschen sind häufig noch mit Ornamenten in Golddruck überladen. Eines besonderen Rufes erfreute sich in England der Buchbinder ROGER PAYNE [1765—1797]. Auch er wandte der Färbung und Bereitung des Leders die größte Sorgfalt zu, gleichzeitig aber sorgte er für reichere Deckenverzierung im klassizistischen Stil. In der Mitte des Deckels liebte er eine Camee einzulassen. Wesentliche Änderungen im europäischen Bucheinband führte erst der Empirestil im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts herbei. □

Für den inneren BUCHSCHMUCK kommen in erster Linie französische und deutsche Stecher in Betracht. In Frankreich Eisen in seinen letzten Arbeiten, ebenso Etienne Ficquet [1731—1794], der anfänglich noch im Geiste des Rokoko schafft, in seinen späteren Werken aber dem Klassizismus huldigt; bereits seine Illustrationen zu Lafontaine zeigen antikisierende Anklänge. Dann wären Ch. Nic. Cochin [1715—1790] und Moreau jeune [1741—1814] zu nennen. Von besonderer Zartheit sind die oft höchst poetisch empfundenen Vignetten, sonstigen Buchverzierungen und Illustrationen des Züricher Dichters und Radierers SALOMON GESSNER [1730—1788], der, beiläufig bemerkt, auch auf die Dekoration der Züricher Porzellane Einfluß genommen. Neben einem feinen unter französischem Einflusse entwickelten Geschmack kommt bei ihm ein starkes Naturempfinden zum Ausdruck, das in seiner ungekünstelten Einfachheit in jener Zeit doppelt anzuerkennen ist. Als vorzüglicher Buchillustrator ist wegen seiner Vignetten, Allegorien und Kinderspiele auch G. L. Crusius [1730—1804] zu nennen, der sich an-

fänglich noch in Rokokoformen bewegt, später aber im Louis-XVI-Stile komponiert. Vor allem ist es aber DANIEL CHODOWIECKI (1726–1801), nicht mit Unrecht als Vater der modernen Buchillustration bezeichnet, der hier genannt werden muß. □



Abb. 2[illegible] Mildner-Glas mit Porträt-Silhouette □ sign. 17[illegible], k. k. Österreich. Museum □

Wie sich die Zeit mit vielem Humor gelegentlich selbst zu verspotten wußte, zeigt die Satire auf die Übertreibungen des Klassizismus von E. C. Petitot, die wir als Vignette auf die Rückseite des Titelblattes dieses Kapitels gesetzt haben. □

ENGLAND □

Hatten wir uns bisher bei Betrachtung der Innenräume mit einer Hofkunst und ihren Ausläufern in der bürgerlichen Welt zu beschäftigen, so tritt uns in ENGLAND im achtzehnten Jahrhundert eine bürgerliche Kunst entgegen, die ihrer Entstehung und ihren Bestrebungen nach im Gegensatze zur Hofkunst steht. Offensichtlich treten in diesem Unterschiede die Einflüsse des öffentlichen Lebens auf die Kunstentwicklung zutage, und es zeigt sich nicht nur, daß die weiter fortgeschrittene politische Entwicklung Englands ein anders geartetes Kunstgewerbe hervorbrachte, sondern daß diese Erzeugnisse in demselben Augenblicke auch Wegweiser für die Entwicklung auf dem Kontinente wurden, als auch hier das Bürgertum sich anschickte, eine entscheidende Rolle im politischen Leben zu spielen. □

Der klassizistischen Richtung in England hatten nicht allein viele der in der Einleitung erwähnten Publikationen auf archäologischem Gebiete geistig vorgearbeitet, sie war auch durch den englischen Palladianismus des siebzehnten Jahrhunderts vorbereitet. Solchermaßen fanden die ganz im Geiste des Klassizismus wurzelnden Bestrebungen des Architekten ROBERT ADAM, als er 1758 aus Italien zurückgekehrt war und mit seinen drei Brüdern die Reformarbeit begonnen hatte, einen sehr empfänglichen Boden. Sein Auftreten hat manche Ähnlichkeit mit gewissen Erscheinungen in unseren Tagen: Ein vorurteilsloser Mann voll Talent und Energie, ausgerüstet mit einem sicheren Blick für praktische und geschäftliche Dinge, weiß er die Gesellschaft der Hauptstadt für seine Ideen zu interessieren, sammelt einen Kreis von Künstlern und Gewerbetreibenden um sich (Cipriani, Pergolesi, Zucchi, Bartolozzi, Angelika Kauffmann und seine drei Brüder), übt in allen Fragen des Geschmacks einen entscheidenden Einfluß, und beherrscht in vierzigjähriger Tätigkeit das Gebiet der Innendekoration mit allem was damit im Zusammenhang steht. Sein Grundgedanke war die Wiederbelebung der Antike, scheinbar dasselbe was der Kontinent anstrebte. In Wirklichkeit aber doch etwas anderes, denn in England war diesen Tendenzen kein eigentliches Rokoko voraus-





Abb. 234 u. 235: Böhmische Trinkgläser mit Diamantschliff, k. k. Österr. Museum

gegangen. Das englische Rokoko blieb unentwickelt, war stets mit anderen Elementen verquickt und beschränkte sich bloß auf bestimmte Gebiete. Die Antike trat also viel unmittelbarer in das englische Kunstleben. Nur wo antike Vorbilder fehlten, wie im Möbel, nahm man Frankreich zum Muster, hatte aber für alles das, was mit dem Rokoko und dem Leben am französischen Hofe zusammenhing, wenig Verständnis. Mehr noch als bei Adam tritt diese Gegensätzlichkeit bei seinem Nachfolger Sheraton zutage. In bezug auf die Ausgestaltung des Innenraumes waren, wie Muthesius hervorhebt, zwei Gesichtspunkte für Adam maßgebend: die künstlerische Einheit des Raumes mit seiner gesamten Ausstattung und der bewußte und gewollte Unterschied zwischen Außen- und Innenarchitektur. Im Inneren will er vor allem die Fläche zur Geltung bringen; schwere Architekturformen und Profilierungen findet er unstatthaft. Adam, der Vorkämpfer für die Antike, der eben sein Werk über Spalato beendet hat, kann sich natürlich vom antiken Säulenschema nicht trennen. Er wendet es aber ganz eigenartig an, äußerst zart, nur andeutungsweise erscheinen zierlich dekorierte, oft ganz schmale Pilaster an den Wänden, die Einteilung der Wand vermeidet größere Felder, Nischen mit Figuren, Vasen oder Dreifüßen unterbrechen die Fläche, Täfelchen mit antiken Darstellungen schmücken den Raum an markanten Punkten. Interessant ist in dieser Beziehung das in den Haupträumen im ursprünglichen Zustande noch erhaltene Heim des Künstlers, das er sich im Hause Nr. 25 auf dem Portland Place errichtet hat. □

Der Ausstattung des Marmorkamines wird in England besondere Sorgfalt zugewendet, ohne daß hier wesentlich andere Motive als in Frankreich zur Verwendung kämen. Die Deckendekoration, deren Ausbildung viel größere Aufmerksamkeit erfährt, als in Frankreich, fußt auf pompejanischen Vorbildern; aber auch Einflüsse der italienischen Renaissance sind hier leicht zu erkennen. Auffallend ist in der Deckenverzierung sowohl wie in der der Wände und Möbel eine Vorliebe für fächerförmige Anordnungen. Die Ornamentik im allgemeinen hält sich strenger an die Antike als in Frankreich, der Einschlag naturalistischer Zeitkunst ist dort,



Abb. 236—238: Böhmische Trinkgläser. Anfang 19. Jahrhunderts. [Links] Überfangglas, [Mitte] Mohn-Glas, [Rechts] Egermannsches Glas. K. k. Österr. Museum

wo nicht französische Vorbilder als Muster dienen, wie bei den Möbeln, kaum zu bemerken. Auch der erotische Zug französischer Verzierungskunst tritt stark in den Hintergrund. Ein etwas steifer Doktrinarismus und eine Vorliebe für magere Formen ist allgemein. So tritt uns das Ornament nicht allein bei den Brüdern Adam entgegen, sondern auch bei P. Columbani, der sein Ornamentwerk 1775 in London publizierte, wenngleich bei ihm sowohl stilisiertes Pflanzenwerk eine größere Rolle spielt, als auch die Linie des Rokoko bisweilen noch anklingt. Desgleichen halten sich die Ornamentisten Matthias Darly (London 1773), James Wyatt, George Richardson, W. Kent u. a. in den Grenzen der geschilderten Eigenart. Überall tritt uns eine eigentümlich kühle Reserve gegenüber allen jenen Formenelementen entgegen, die nicht der Antike angehören. Charakteristisch ist ferner die weitestgehende Ausbeutung des antiken Kameenmotivs. In länglichen und breiten, runden und ovalen Reliefplättchen mit mythologisch-allegorischen Figuren, in Einsätzen und Füllungen aller Art, in jeder Ausführung, in jedem Material begegnet es uns wieder. Die antikisierende Plakette wird das allgemeine Auskunftsmittel. (Siehe die Abbildungen auf Seite 313 und 315.)

Ebenso wie das Ornament ist auch das englische Interieur in seiner Gesamtwirkung kühler und nüchterner als das französische, gewinnt aber durch einen frischen, klassischen, vornehmen und trotz einer gewissen Steifheit nicht ungraziösen Zug einen Reiz, der für die englische Welt des achtzehnten Jahrhunderts gegenüber der vorangegangenen Interieurkunst einen viel größeren Fortschritt bedeutet als für den Kontinent der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus.

Das englische MÖBEL, wie es Robert Adam eingeführt hat, verfolgt nach mancher Richtung dieselbe künstlerische Tendenz wie das französische. So in dem Streben, die Profilierungen abzuschwächen oder ganz zu beseitigen, die dünnen Möbelbeine nach unten zuzuspitzen, die Hauptschönheit in seltenen

Fournierhölzern und ausgezeichneter Arbeit zu suchen, Flächen und Kanten durch Bandeinlagen zu begrenzen. Auch die vergoldeten Schnitzereien und Reliefauflagen, die Adam gelegentlich anzubringen liebt, hat er von Frankreich übernommen. Als eigenartig englischen Zug erkennen wir dagegen das Streben nach äußerster Zartheit und Schlankheit der Konstruktionsteile und die bereits erwähnte, eigenartige Ausbildung des Ornaments, mit dem auch das englische Möbel oft reichlich ausgestattet wird. Eine speziell englische Eigenart ist hierbei eine nicht selten auftretende bunte Bemalung auf dem glatten Fournierholze [gewöhnlich goldgelbes, sogenanntes Satinholz]. Besondere Abweichungen vom französischen Vorbilde zeigt auch oft das Rahmenwerk der großen und kleineren Wandspiegel, das ganz in architektonische Zierglieder und Ornamente aufgelöst, die deutliche Absicht kund gibt, die phantastischen architektonischen Wandmalereien Pompejis in plastische Form zu übertragen. Solche Kompositionen finden wir namentlich bei Adam und Matthias Lock, dessen Vorbildersammlung 1769 erschien [Abb. 239]. □

Mit stärkerer Betonung englischer Eigenart erfolgt die Stilentwicklung durch die beiden nur um weniges jüngeren Fortbildner der von Adam ausgegangenen Anregung, durch HEPPLEWHITE, dessen Möbelpublikation 1788 erschien, und SHERATON, der 1791 mit seinem Vorlagewerk vor die Öffentlichkeit trat. Nirgends in Europa, Holland ausgenommen, begegnet uns eine verfeinerte bürgerliche Kultur so wohltuend und ohne alle Ziererei und innerliche Leere wie hier. Ohne in Überladung und Phantastik zu verfallen, sind diese Möbel doch keineswegs trocken und phantasielos. Befremdend wirkt nur die Dünnbeinigkeit und Dünnstäbigkeit, die wir überall antreffen. Zieht man aber die Freude in Betracht, die das anbrechende Zeitalter der Maschine an dem Zusammenspiel von geringstem Kraftaufwand und höchster Leistungsfähigkeit hatte, dann gewinnt auch diese Eigentümlichkeit tiefere Bedeutung. Hepplewhite hat bei seinen Entwürfen mehr das einfache praktische Möbel im Auge, Sheraton arbeitet im allgemeinen mit einem größeren Aufwande von Ornamentik und dekorativem Detail, wodurch er einen engeren Anschluß an Adam gewinnt als sein Rivale. □

Die Erfindungskraft der beiden Führer auf dem Gebiete der Möbelindustrie — denn Adam hatte mehr den Innenraum als architektonische Gesamtheit im Auge — zeigt sich namentlich in der außerordentlich mannigfaltigen Ausbildung der STUHLLEHNEN, in denen Nachklänge der Formen Chippendales leicht zu erkennen sind, und denen bei aller Zierlichkeit eine fast unverwüstliche Festigkeit eigen ist. Ohne hierfür eine Gewähr zu besitzen, pflegt man, wie Muthesius, dem wir hier folgen, ausführt, die Stühle mit Reiherfedern oder Weizenähren, und die mit schildartiger, oder herzförmiger Lehne Hepplewhite zuzuschreiben, die andern aber Sheraton. Der Stuhl, sowie die Lehnstühle sind teils ganz aus Holz [Abb. 244 und die Abbildung auf Seite 319], teils zeigen sie eine Polsterung der Sitzfläche. Die Rücklehnen sind, wo wir nicht direkte französische Nachbildungen vor uns haben, durchwegs ungepolstert. Das Sofa stellt sich seiner Form nach teils als eine Zusammenfügung von Armstühlen dar, in der Weise, daß so viele einzelne Rücklehnen aneinander gegliedert sind, als es Sitzplätze hat, teils als eine Weiterent-



WANDDEKORATION
R. ADAM · UM 1777

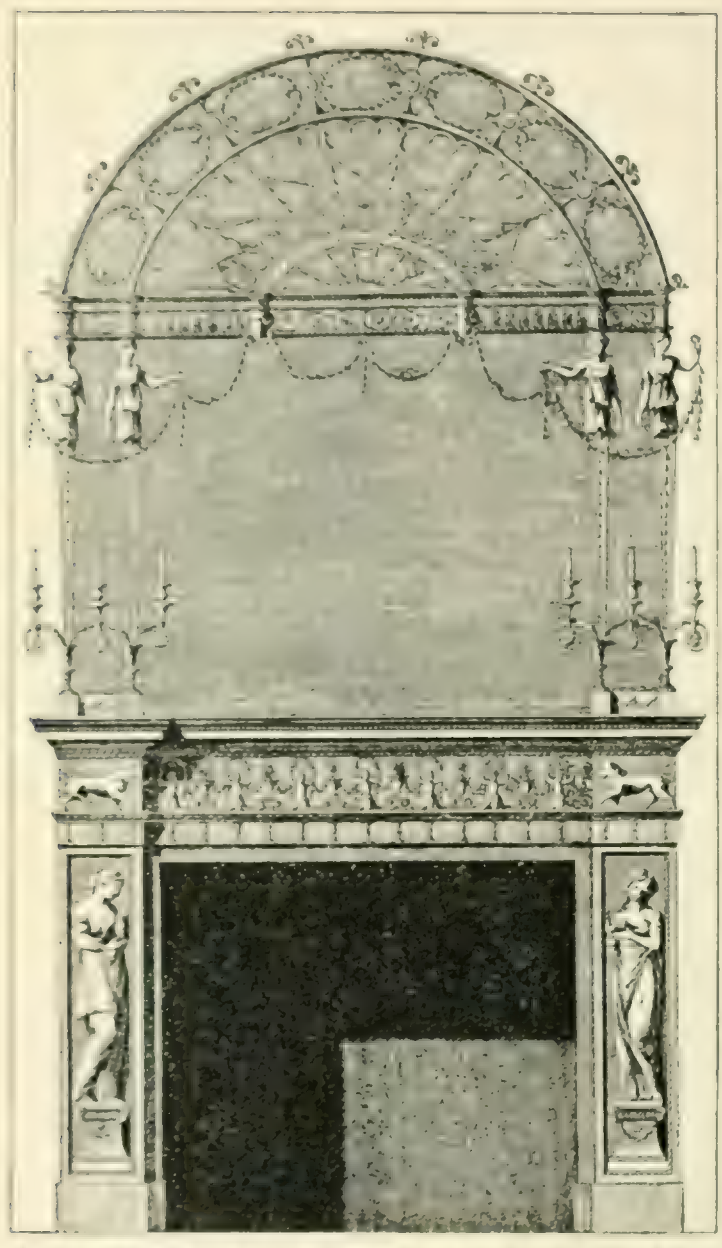


Abb. [illegible] Kamin mit Spiegel, nach Entwurf von Robert Adam

wicklung der Bank mit gerader gepolsterter Rücklehne und leicht nach auswärts geschwungenen Armlehnen. Eine besondere, kurze Form ohne Rücklehne jedoch mit zwei nur in ihrem obersten Teil geschwungenen Armlehnen, hat das Sofa in den Fensterbänken angenommen. □

Die TISCHFORMEN sind ziemlich mannigfaltig. Der Speisetisch scheint keine künstlerische Ausgestaltung erfahren zu haben. Ein schmaler Seitentisch von länglich rechteckiger Form wird als Tisch zum Anrichten benutzt. Eine englische Eigentümlichkeit sind die mannigfachen Tische mit herabhängenden, viereckigen oder runden Teilen der Tischplatte, die zum Zweck der Vergrößerung aufgeklappt werden können, sie heißen Pembroke tables [Abb. 242] und sind bis heute sehr beliebt, ebenso wie die bekannten zierlichen ineinanderzuschiebenden Tischchen, gewöhnlich ihrer vier, die zum Abstellen der herumgereichten Erfrischungen dienen, das 'Tischnest' [nest of tables]. An Stelle der französischen Konsoltische, die in dieser Form auch in England eingeführt werden, finden wir häufig auch halbkreisförmige Wandtische. Vor dem Sofa sind auf einem Mittelpfeiler ruhende rechteckige Tische üblich. Überdies erfahren die Nähtische mit ihren mannigfachen Einrichtungen eine besonders liebevolle Ausbildung, ebenso die zierlichen mit einer Glasplatte gedeckten Schautische. Verschiedene kleine vierbeinige Tischchen mit runder oder viereckiger Platte und etwas überhöhtem Rande, dienen für allerlei wechselnde Zwecke, als Blumentische, Vasentische usw. Die Platten solcher Tische sind oft mit sehr zierlichen Malereien geschmückt. □

An Stelle der KREDENZ tritt in England der Anrichtetisch, 'Dresser'. Es ist ein Tisch mit Laden in der Zarge und seitlichen verschließbaren Fächern, die bis zum Boden herabreichen. Die Platte ist vorne nach einwärts ausgebuchtet oder nach auswärts ausgebaucht und hat an der Rückseite ein Gestell aus Messingstangen



DECKENDEKORATION. — ENTWURF VON R. ADAM. UM 1773

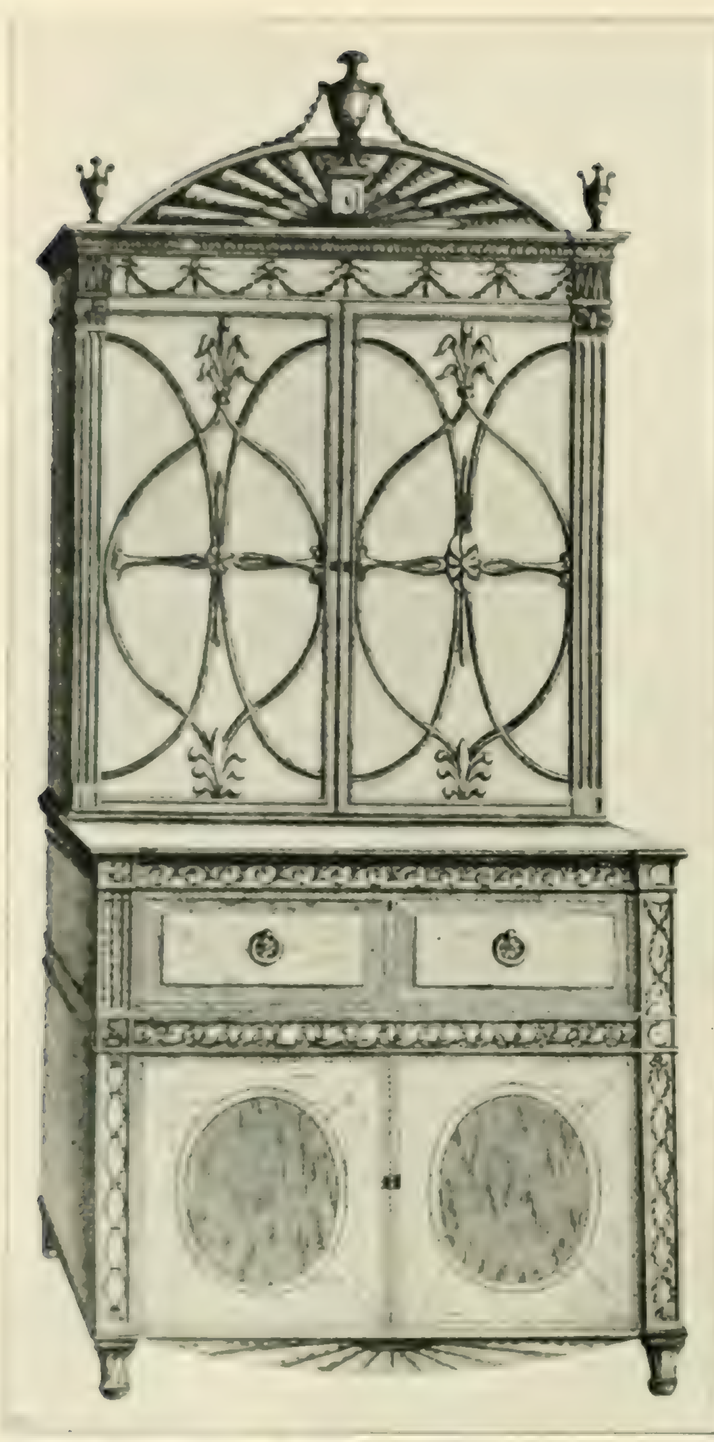


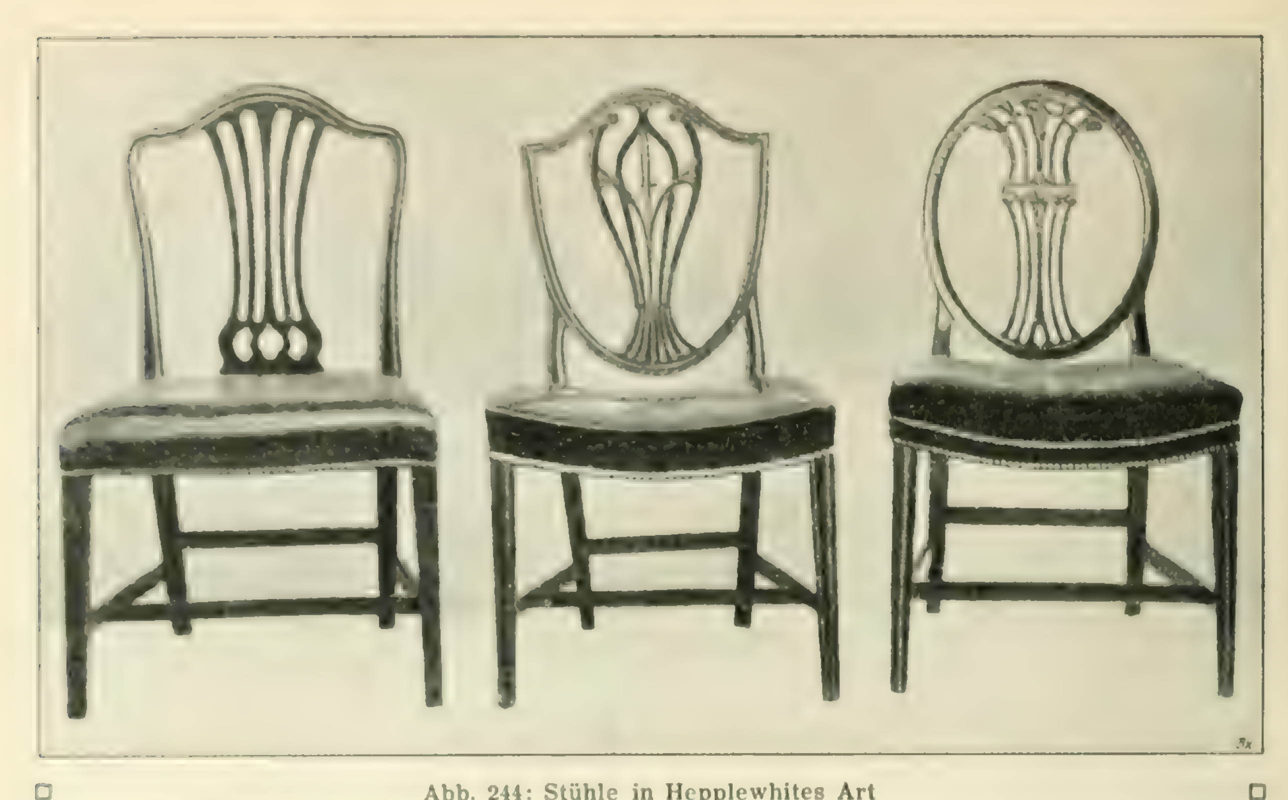
Abb. 240: Schreibtisch mit Bücherschrank, entworfen von Sheraton

zum Anlehnen größerer Silberplatten, an dem sich manchmal auch Leuchterarme befinden. An die beiden Schmalseiten des Anrichtetisches schließt sich oft ein postamentförmiges Schränkchen, das verschiedenen Zwekken, unter anderem auch zur Aufbewahrung von Weinflaschen dient. Auf diesen Schränkchen befinden sich große, vasenförmige Behälter für das Eßbesteck, eine Vorrichtung, die auch in Deutschland Nachahmung gefunden hat [Abb. 247]. Sehr wohl überlegte Einrichtungen erfahren die verschiedenen Formen des SCHREIBTISCHES. Er erscheint bald mit kleinerem oder größerem Aufsatz für Bücher und dergleichen an der Rückseite, bald in Form einer Bureaukommode mit Schreibplatte, darüber ein schrankartiger, zuweilen mit Glastüren verschließbarer Aufsatz, bald in ovaler oder nierenförmig abgerundeter Form mit freier Platte [Abb. 240]. Auch Schreibschränke nach französischer Art werden ausgeführt, wie z. B. der auf der Tafel abgebildete Sekretär aus Zedernholz mit Wedgwood-Einlagen. Damenschreibtische kommen in sehr mannigfachen, oft höchst zierlichen Formen vor; sie sind gewöhnlich derart ausgestattet, daß sie für verschiedene Zwecke verwendbar sind. Überall begegnet uns die Tendenz der Raumersparnis und möglichst vielseitigen Ausnutzung des Möbels. Besondere Sorgfalt wird dem Bau der meist dreiteiligen, oft sehr umfangreichen Bücherschränke zugewendet, deren verglaste Türen oft in ähnlich phantasievoller Weise wie die Stuhllehnen mit zierlichem Stabwerk geschmückt wurden.

An kasten- und schrankartigen Möbeln sind die PORZELLANSCHRÄNKE mit abgerundeten oder abgeschrägten Ecken, auf vier langen Beinen oder auf einer



KOMMODE-ENTWURF
VON R. ADAM



□ Abb. 244: Stühle in Hepplewhites Art □

Kommode stehend zu erwähnen, ferner die Kommode, deren Vorderseite manchmal leicht ausgebogen ist [Abb. Seite 317], und die KOMMODE mit zweitürigem Schrankaufsatz für Kleider, die nicht gehängt, sondern gelegt werden. □

Das BETT erfährt im Vergleich zur früheren Zeit die geringsten Veränderungen, es befindet sich unter einem von vier zierlich gedrehten, oft auch geschnitzten Säulen getragenen Himmel, ist von Vorhängen umschlossen oder wird von einem zeltartigen Aufbau mit schrägen Seitenwänden überdacht oder auch von einem runden oder geschwungenen Baldachin bedeckt. Alle diese Vorrichtungen sind aber gewöhnlich höchst einfach und schmucklos, ebenso wie das übrige Holzwerk des Bettes. Ein anmutig ausgestattetes Möbel ist dagegen der ANKLEIDETISCH für Damen, dessen wohl ausgestattete Inneneinteilung für jedes einzelne Gerät und Gefäß eigens eingerichtete Fächer aufweist. Eines der hübschesten Beispiele hierfür ist jener Toilettentisch des South Kensington Museums, den Angelika Kauffmann mit Malereien geschmückt hat. Die zierlich geschwungene Vorderseite dieses Tisches ist mit Fächern und Laden ausgestattet, an der Rückseite erhebt sich ein sockelartiger, niederer Aufsatz mit kleinen Lädchen, auf dem zwischen zwei Aufbauten mit Fächern, dessen Türen schwebende Tänzerinnen schmücken, ein schildförmiger drehbarer Spiegel angebracht ist. Über solche Toilettetische pflegen Gardinen herabzuhängen, wie denn das Schlafzimmer überhaupt so eingerichtet ist, daß es auch als Empfangszimmer dienen kann. Ein Rasiertisch und ein großer in Rahmen drehbarer Standspiegel nebst allerlei Kleingerät vervollständigen die Einrichtung, bei der auch Schutzschirme verschiedener Art, hohe Dielenuhren und kleinere Kaminuhren nicht fehlen. Allenthalben zeigt der englische Hausrat dieser Zeit, daß der feminine Zug, der dem Einrichtungswesen auf dem Kontinente eigen ist, hier fehlt, und daß bei aller Rücksicht und Liebens-



STUHLE UND STUHLLEHNEN
ENTWORFEN VON SHERATON





Abb. [illegible] und [illegible] [Oben] Aufsatztisch. Pembroke table. [Unten] Silberner Deckelpokal, London 1774. London. South Kensington Museum

würdigkeit, mit der der Engländer die Zartheit und Eigenart des schönen Geschlechts berücksichtigt, diese Aufmerksamkeit doch nicht förmlich als Lebensaufgabe des Mannes aufgefaßt wird. □

Was die BRONZEN anlangt, so haben sowohl die Möbelbronzen sowie die selbständigen Bronzen und Bronze-Uhren in England eine weit geringere Ausbildung erfahren als in Frankreich. Dreifüße mit Kandelabern, Wandarme, Girandolen und Hängelampen wie sie R. Adam und Sheraton zeichnen, bewegen sich innerhalb derselben Grenzen künstlichen Formempfindens wie die früher geschilderte englische Ornamentik dieser Zeit. Auch sie haben etwas Trockenes, Mageres, Dürftiges an sich, ohne jedoch der Grazie und Vornehmheit zu entbehren. Dasselbe gilt von den Uhren. Die englischen EISENARBEITEN dieser Zeit kommen künstlerisch kaum in Betracht. Ebensowenig das ZINN. Denn so stark auch dessen Verbreitung ist, es hat künstlerisch kaum eine selbständige Stellung erreicht und schließt sich eng an die Vorbilder, die ihm die Geräte und Gefäße in Silber bieten. □

Die GOLD- und SILBERSCHMIEDEKUNST stand im achtzehnten Jahrhundert in England in hoher Blüte. Die Goldschmiedeinnungen von London, Birmingham, Sheffield, York, Exeter, Chester, Newcastle upon Tyne und in Schottland die von Edinburgh, Glasgow und Dundee, in Irland die von Dublin und Cork

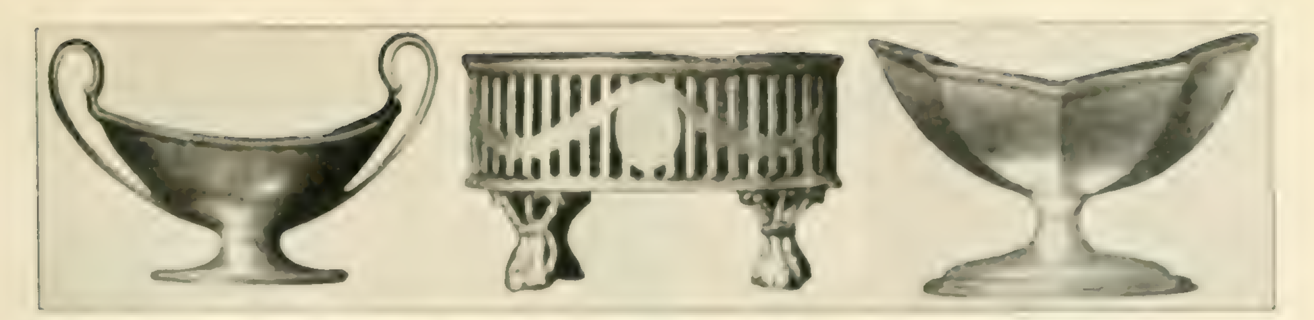
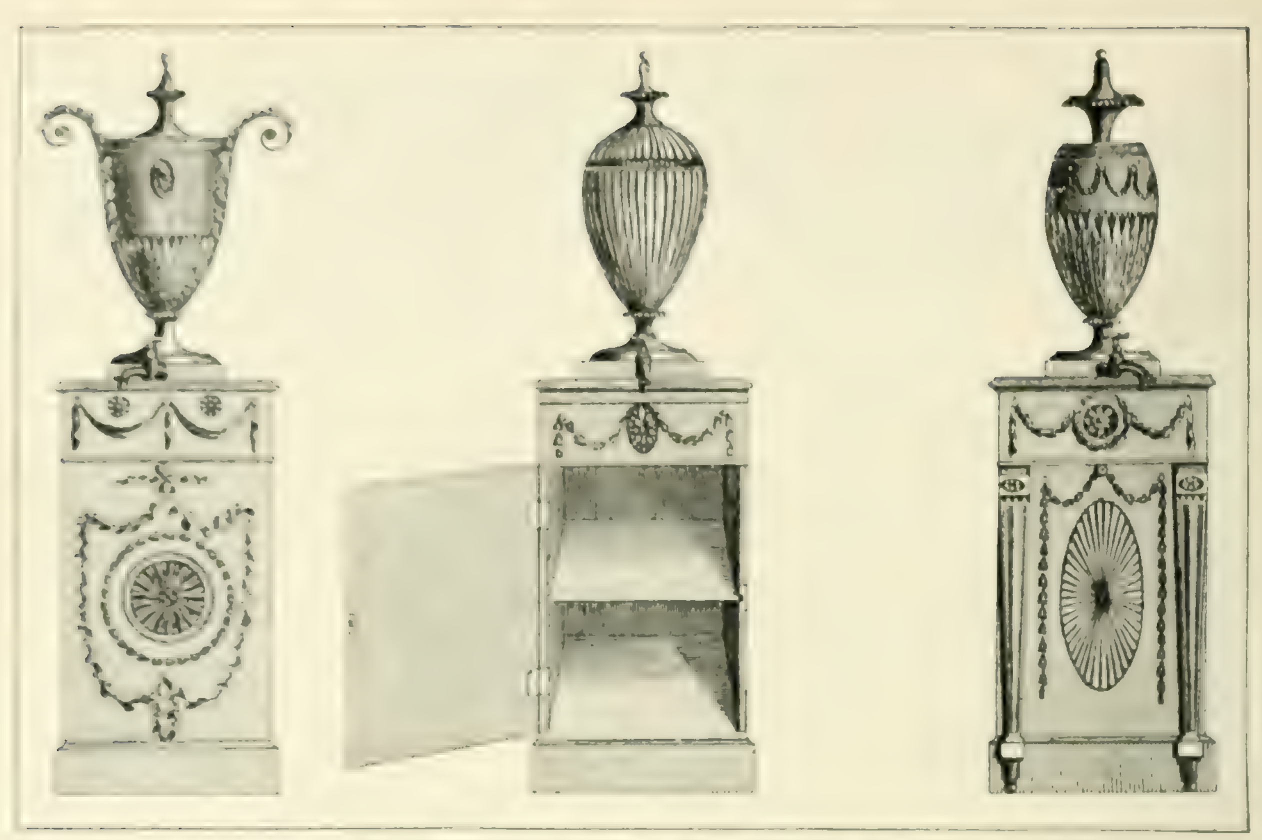


Abb. 244–246. Silberne Salzfässer, London 1798, 1794 und 1800

waren die bedeutendsten. Die Menge der Arbeiten war im achtzehnten Jahrhundert größer als jemals, denn Hand in Hand mit der steigenden Machtentwicklung Englands nimmt auch die Produktion an Silberarbeiten stetig zu und wird unterstützt von der Sitte, bei feierlichen Anlässen namentlich bei Familienfesten Silber- und Goldgeschenke zu überreichen, die sich dann als Familienbesitz von Generation zu Generation forterben. Ebenso sind Zünfte, Stadtgemeinden und Korporationen verschiedenster Art oft im Besitze größerer Mengen alten Silbers. Das sorgfältig durchgeführte Markierungswesen in England, im Verein mit den wohlgeordneten Archiven der Zünfte setzt den Forscher in der Regel in die Lage, Art, Meisterzeichen und Entstehungsjahr genau zu bestimmen. Die hervorragendsten Goldschmiede nach 1750 waren nach Montague Howard: William Plummer, Paul Crespin, Peter Cachambo, Thomas Harache, Simon Le Sage, Sir William Benn, John Blachford, Sir Richard Glyn und Charles Sprimon. Der letzte ist zugleich der Gründer der Porzellanfabrik zu Chelsea (1750). C. M. Moser war Goldschmied und Maler. Er war der Gründer der Malerakademie (1768), deren erster Präsident Sir Joshua Reynolds wurde. Wesentlichen Anteil an dem Aufschwunge der Goldschmiedekunst hatten eingewanderte französische Arbeiter.

Zu Beginn der klassizistischen Periode wurden von den Silberschmieden zunächst die Motive der Wedgwoodarbeiten kopiert. John Flaxman (1755–1826), der Bildhauer, zeichnete für Josiah Wedgwood und ebenso für die Silberschmiede Rundell & Bridge. Für dieselbe Firma hat Thomas Stothard, der Maler (1755 bis 1834), Entwürfe geliefert. Auch die Gebrüder Adam arbeiteten für Silberschmiede und führten klassizistische Formen ein. Die Formen, die dann in der Empirezeit, etwa zwischen 1800 und 1820 in England entstanden, sind im wesentlichen bis heute auch auf dem Kontinent noch üblich. So die 'Violin-Rücken'-Form der Löffel, die zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in England aufkam, und die entsprechenden übrigen Formen des Eßzeuges. Die Dessertmesser dieser Zeit hatten silberne Klingen und Elfenbeingriffe, die oft grün gefärbt waren. Die Unzahl von Formen für Teebüchsen-Löffel, wovon das South Kensington Museum eine sehr interessante Sammlung besitzt, und die zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts zuerst erschienen, durchlaufen alle Abwandlungen von der zierlichen Muschel und dem schlanken Lorbeerblatt bis zur eckigen Schaufel und der naturalistischen Jockeimütze. Die Salzfässer waren von ovaler Form, entweder schiffchenförmig mit Fuß oder in Form einer durchbrochenen Galerie mit niederen Akanthusfüßchen und Glaseinsatz (Abb. 244–246). Die Becher, Schalen und Pokale,



□ Abb. 247: Piedestale mit Vasen, entworfen von Sheraton □

die je nach ihrer Form zu verschiedenen Zeiten mit verschiedenen Namen benannt werden, erhalten unter Georg III. antike Urnenform mit ziemlich weit abstehendem Henkelpaar und spitz zulaufendem Deckel |Abb. 243|. Festons, Medaillons, Riefelungen, Masken und Akanthusblätter bilden ihren Schmuck. □

Die Trinkkrüge 'Tankards', früher oft reich verziert, erhielten eine glatte, leicht geschwungene Form, wurden schließlich ganz schmucklos und erinnerten in ihrem Aussehen an Faßbinderarbeiten |Abb. 249 und 251|. Eine ähnliche Entwicklung können wir bei den Schalen und Bowlen beobachten. □

Von den Kaffee- und Milchkannen |Abb. 250 u. 252| gilt dasselbe wie von den Pokalen. Sehr früh erscheint die durch China beeinflußte kugelige, glatte Form der Teekanne |Abb. 251|, der entsprechende Formen der Sahnenkannen zur Seite stehen. Reicheren Schmuck erhalten die gleichzeitigen Zuckerschalen, in deren Ausgestaltung große Mannigfaltigkeit herrscht und die bald korbförmig aus dünnen Stäben gebildet werden und einen Glaseinsatz erhalten, bald den Salzfässern ähnlich geformt werden. Dasselbe ist bei den Körben für allerlei Gebäck der Fall, denen die Aufgabe zufällt, einen, wenn auch bescheidenen, so doch nicht unbemerkt bleibenden Schmuck des gedeckten Tisches zu bilden. Zu höchster Entwicklung gelangt das Korbmotiv in den sog. 'Epergnes', die zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts zu einem großen, in zentralem Aufbau sich entwickelnden Mittelstück der Tafel ausgestaltet wurden, manchmal mit Kerzendillen, Figuren und Trägern von allerlei Gewürzbüchsen und Gewürzschälchen |Abb. 253|. Essig- und Ölständer unterliegen dem Formenschema, das bei Körbchen, Salz- und Zuckerschälchen zur Anwendung gelangt. Zuckerstreuer, Pfefferbüchsen u. dgl. erhalten hohe, schlanke,



Abb. 249–251. Silbergeräte. [Links] Trinkkrug [Tankard], London 1784. [Mitte] Kanne, London 1770. [Rechts] Trinkkrug, London 1784

vasenartige Formen. Um 1790 tritt die Gepflogenheit auf, die glatten Flächen der Gefäße mit abwechselnd matten und polierten senkrechten Streifen zu bedecken [Abb. 254]. Mit derselben einfachen Eleganz wurden die Toilettegerätschaften in Silber oder Gold ausgeführt. Büchsen, Näpfe und sonstige Utensilien erhalten gewöhnlich keinen anderen Schmuck, als einen einfachen Perlenstab oder feinen Wulst am Rande, in der Mitte aber das Wappen des Besitzers oder sein Monogramm, etwa von Palmzweigen oder sonstigem Pflanzenmotiv begleitet. Reicheren Schmuck mit Akanthusblattranken, Reliefpalmetten u. dgl. weisen oft die goldenen und silbernen Präsentierteller auf, doch bleiben auch hier die Wappen, als dasjenige was die rein persönliche Beziehung zum Objekte am schärfsten betont, die Hauptsache [Abb. 255].

Die Leuchter und Kandelaber ähneln ziemlich stark den französischen, nur sind sie gewöhnlich einfacher und erhalten oft in Schaft und Fuß einen viereckigen Grundriß. Indes auch hier strebt die Entwicklung immer mehr den schlanken, glatten Formen zu.

Mehr als die Gold- und Silberschmiede halten sich die englischen JUWELIERE im allgemeinen an französische Vorbilder; doch kommt auch hier die britische Eigenart deutlich zum Vorschein. Dies zeigt sich unter anderem namentlich bei dem Juwelier und Kupferstecher J. Guin, der in seinem 1762 zu London erschienenen "Livre d'ouvrage de jouaillerie inventé" etc. Entwürfe für Kreuze, Medaillons mit Edelsteinen, Dosen usw. bringt, sowie bei den Zeichnungen für Bijouterien im Louis-XVI-Genre von S. M. Dinglinger.

Die EMAILMALEREI, die unter Georg III. zu hoher Bedeutung gelangte, und Künstler wie Engeheart, Nathanael Howe, Richard Collins und Henry Bone aufzu-





Abb. 251 u. 252: Silberne Teekanne, London 1750 und silberne Kaffeekanne, London 1804

weisen hat, gehört mit ihren Porträten und sonstigen künstlerischen Leistungen in das Gebiet der hohen Kunst. Dagegen fallen jene mehr fabrikmäßig ausgeführten Emailarbeiten, deren Betrieb STEPHAN THEODOR JANSSEN in Battersea eingeführt hatte, ganz in den Kreis unserer Betrachtung. Janssen, der Sohn eines aus Frankreich ausgewanderten Hugenotten, hatte, wie Garnier berichtet, 1753 oder 1754 eine Fabrik zur Erzeugung von emaillierten kleinen Galanteriegegenständen errichtet, deren Schmuck nicht auf dem Wege der Bemalung, sondern durch Anwendung von Kupferstichen durchgeführt wurde. Die Zeichnung der Stiche war in Emailoxyden ausgeführt; sie wurden durch Abziehen auf das weiße Email übertragen, worauf das Ganze noch einem leichten Brande unterzogen wurde. Die Emaillen von Battersea zeichnen sich durch große Reinheit des weißen Grundes und durch die Zartheit der Goldornamente aus, die den Gegenstand der Darstellung umrahmen. Die für diese Technik am meisten verwendeten Stiche waren die von Pillement. Die Fabrik erzeugte zahlreiche Galanterie- und Gebrauchsgegenstände in Kupferemail, wie Dosen, Büchsen, Riechfläschchen, Salzfässer, Anhängeschildchen für Wein- und Likörflaschen und besonders eine Art Vasen, die man durch Umdrehen des Deckels in Leuchter verwandeln konnte [Abb. 256]. Die Emailbildchen bestanden in Porträten bekannter Persönlichkeiten, Genrebildchen, Karikaturen, Landschaften, See- und Blumenstücken und waren meist in Rosa oder Purpur ausgeführt. Die bedeutendste Sammlung solcher Arbeiten besitzt das South Kensington Museum.

Die Erzeugnisse, die Englands KERAMIK berühmt machten, waren die Wedgwoodarbeiten. Sie übertreffen im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts alle anderen keramischen Produkte Englands an Bedeutung, und sind geradezu typisch für die Verwertung des Klassizismus in der Töpferkunst. Verschiedene, bereits in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in England auftretende, keramische Erzeugnisse haben ihnen vorgearbeitet. Ihr Wesen beruht durchwegs auf einer bis dahin wenig beachteten Verwertung an sich farbiger oder künstlich gefärbter Tone. So die Herstellung des roten dem chinesischen nachgebildeten Steinzeugs, das zweien Deutschen, den Brüdern Elers, in der Nähe von Burslem um 1700 gelang. Ferner die 'Agate-Ware', Töpfererzeugnisse von marmorartigem



Abb. 253. Epergne von Robert Hennell, London 1776 bis 1780

Aussehen aus durcheinandergekneteten verschiedenfarbigen Tönen, dann die gefleckte, sogenannte 'Schildkröt-Ware' und das gelblichweiße, mit Reliefschmuck verzierte Steingut mit Salzglasur. Wedgwood aber brachte alle diese Techniken erst zu einer bis dahin unbekannten Vollkommenheit. JOSIAH WEDGWOOD, geboren 1730, begann seine keramischen Versuche 1749, verband sich später mit Thomas Bentley, mit dem er bis 1780 arbeitete, und starb 1795. Er erfand und verbesserte eine Reihe anderer für Töpferwaren geeignete Massen, bevor er zur Erzeugung seiner berühmten blauen Masse mit ihrem weißen Reliefschmuck gelangte. So verbesserte er die 'Cream Ware', ein Steinguterzeugnis, das nach dieser Verbesserung auf Wunsch der Königin 'Queens Ware' genannt wurde. Ferner erfand er eine Masse, die verschiedene Steinsorten, wie Achat, Jaspis, Marmor usw. nachahmen sollte. Sie bestand aus einem Gemenge verschieden gefärbter Töne und wurde mittelst Modeln ausgeformt, weil sich eine derart zugerichtete Masse auf der Drehscheibe nicht behandeln ließ, ohne die Farbenverteilung zu verändern. Aufgelegter, oft vergoldeter Reliefschmuck bildete schließlich die Verzierung (Abb. 257). Er nannte sie 'Crystalline Terracotta'. Bald darauf stellte er eine schwarze, 'Basalt' genannte Masse her, die er zu hoher technischer Voll-





[illegible] und [illegible] [Oben] Silberne Vase. London, [illegible] [Unten] Goldene Servierplatte. London. Paul Storr. 1813 bis 1814

kommenheit brachte. Die Gefäße, die er daraus herstellte, hauptsächlich Vasen, versah er mit Reliefs oder mit Malereien in Emailfarben [die er enkaustische Malereien nannte], wobei ihm im allgemeinen die griechische Vasenmalerei als Muster vorschwebte, die er aber durch Hervorhebung von Licht und Schatten 'verbesserte' [Abb. 258]. Auch figurale Plastik in schwarzer Basaltmasse, wie Büsten, Statuen und Tiere, hat Wedgwood angefertigt. Die Basaltmasse bildete den Übergang zur Jasperware, deren Herstellung ihm 1781 gelang, die in ihrer Dichte dem Porzellan nahe steht, und die sich mit Metalloxyden durch und durch färben läßt, was beim Porzellan nicht durchführbar ist. Die schönste Farbe, die ihm gelang, war die blaue, von ganz hellen bis in ziemlich tiefe Töne [Abb. 259]. Ferner erzeugte er ein Seegrün, ebenfalls in verschiedenen Abstufungen, ein Rosa, Lila und verschiedene gelbe und graue Jaspermassen. Dadurch, daß überall das Weiß der Schwerspatmasse mitwirkt, sind alle diese Farben glanzlos und opak. Diese Erzeugnisse wurden mit weißem Reliefschmuck belegt. Für diesen schuf der Bildhauer Flaxman, neben dem auch französische und italienische Künstler arbeiteten, die Modelle. Es sind mit höchster Vollendung und Delikatesse ausgeführte, sehr flach gehaltene ornamentale und hauptsächlich figurale Kompositionen, teils freie Erfindungen, teils direkte Kopien oder Variationen nach antiken Sarkophagskulpturen und Gemmen. Auch Reliefporträte von Zeitgenossen und berühmten oder geschichtlich bedeutenden Persönlichkeiten der Vergangenheit wurden modelliert. Die Produktion nahm bald ungeheure Dimensionen an und erstreckte sich auf alle nur denkbaren Gegenstände, von großen Kaminumrandungen bis zu den kleinsten Zierplättchen für Ohrgehänge und Rock-

knöpfe. In Verbindung mit Möbeln, Bronzen, Degengriffen, Schnallen usw. traten Wedgwoodreliefs auf, und selbstverständlich wurde das gesamte große Gebiet der Gefäßplastik von ihnen in Anspruch genommen. □



Abb. [illegible] Leuchtervase, Battersea-Email. London, South □ Kensington Museum □

Unter den vielen Nachahmungen der Wedgwoodware sind die von John Turner in Lane End die bemerkenswertesten. Ferner haben Henry Palmer in Hanley, Elijah Mayer ebenda und Samuel Hollins in Shelton Wedgwoodware erzeugt. — Mehr nach kommerzieller als nach künstlerischer Seite von großer Wichtigkeit ist das weiße, bedruckte und bemalte englische Steingut. Mit der Erzeugung dieser Ware, die durch Wedgwood bedeutende Verbesserungen erfahren hatte, beschäftigten sich zahlreiche Fabriken. Die technischen Qualitäten und die Billigkeit dieser Erzeugnisse eröffneten ihnen den Weltmarkt und es gelang ihnen, die Fayenceproduktion fast völlig zu verdrängen und mit dem Porzellan erfolgreich zu konkurrieren. Sie werden nach dem Hauptfabrikationsorte, Leeds bei Liverpool, im allgemeinen als Leeds Pottery bezeichnet. Die Formen sind einfach und edel, der Dekor besteht in dem 1752 vom Kupferstecher John Sadler erfundenen Überdruck, der unter anderem auch dahin führte, das keramische Produkt mit den Interessen des Tages in Zusammenhang zu bringen und auf dem Geschirr politische Ereignisse in satirischer Form zu illustrieren. Im übrigen bestritten hauptsächlich Landschaften und figürliche Darstellungen den Inhalt der Dekoration. □

Das englische PORZELLAN des achtzehnten Jahrhunderts ist kein Hartporzellan, sondern der französischen pâte tendre verwandt, und läßt sich mit leichtflüssigen Bleiglasuren dekorieren. In WORCESTER hatten um die Mitte des Jahrhunderts ein Arzt und ein Apotheker eine Fabrik gegründet. Als 1768 Porzellanmaler aus Chelsea aufgenommen wurden, erreichte sie eine hohe Blüte, die durch Dezennien anhielt. Worcester machte in dieser Zeit prächtige Fondporzellane, die nach Art der französischen in weißen Reserven bunte Malereien von Blumen, chinesischen Figuren, Landschaften, Phantasievögeln oder anderen Tieren aufwiesen. Besonders bemerkenswert sind die Tafelaufsätze mit einem Unterbau von Muscheln, Seeschnecken und ähnlichem, auf denen muschelartige Schalen ruhen. Viel Verwendung fand hier der Überdruck, der durch Handmalerei ergänzt wurde. Einem Niedergang, der um die Jahrhundertwende eintrat, folgte in unserer Zeit wieder ein bedeutender Aufschwung. — Schon um 1740 wurden in CHELSEA Versuche in der Porzellanfabrikation angestellt, die sehr früh zur Erzeugung von Riechfläschchen nach Meißener Muster in Form kleiner an einem Baumstrunk oder dergl. gelehnter Gruppen und Figuren führten, die sich infolge ihrer Zierlichkeit und sorgfältigen bunten Bemalung großer Beliebtheit erfreuten. Als die Fabrik 1770 Eigentum W. Duesburys, des Besitzers der um 1750 gegründeten Porzellan-





Abb. 257–259: Arbeiten von Josiah Wedgwood, Vase in 'Crystalline Agate', um 1769, Vase 'Basalt', bemalt in 'enkaustischen' Farben 1774, und blaue Jaspervase mit den neun Musen nach Modell von Flaxman um 1790

manufaktur in DERBY wurde, trat allmählich eine Verschmelzung der Fabrikationsarten und ein Austausch der Arbeiter beider Fabriken ein, der es schwierig macht, die Erzeugnisse derselben von einander zu unterscheiden. Auch hier entstanden zahlreiche Figuren, bei denen eine maßvollere Art der Bemalung üblich war als in Chelsea. Eigenart gewann Derby seit 1770 in seinen weißen Biskuitstatuetten. In Stoke on Trent betrieb Josiah Spode um 1800 eine Fabrik, deren Erzeugnisse jedoch nur nach technischer Seite hin einen Fortschritt aufweisen. In PLYMOUTH und BRISTOL begann um 1770 eine Hartporzellanmanufaktur, die jedoch keine künstlerische Originalität erreichte.

Was die TEXTILKUNST in England betrifft, so wurde auf die 'englischen Spitzen' (points d'Angleterre) und auf die Bedeutung des englischen Stoffdruckes, der sich besonders in Anlehnung an die orientalischen Vorbilder entwickelte, bereits Seite 183 und 184 hingewiesen; die zahlreich erhaltenen Stoffdrucke, besonders kleinere Tischtücher, deren Darstellung sich auf Zeitereignisse, später besonders der Napoleonischen Periode, beziehen, können in den seltensten Fällen Anspruch auf künstlerische Bedeutung machen. Unter den englischen STICKEREIEN sind seit Alters auffällig viele Musterbücher (samplers) erhalten, was wohl mit dem Betriebe der Stickerei in besseren Kreisen im Zusammenhange steht. Sehr sonderbar mutet es an, am Ende des achtzehnten Jahrhunderts selbst bloße in Stickerei ausgeführte Landkarten als Flächendekoration von Kissen und ähnlichem zu finden. Es hängt das wohl mit dem Zusammentreffen nüchternen Nationalgeistes mit den Anschauungen einer rationalistischen Zeit zusammen.

4. ITALIEN. □

Der italienische Klassizismus hängt keineswegs bloß von der Bewegung ab, die in Frankreich zur Antike hindrängte, obgleich ein Zusammenhang nicht geleugnet werden soll. Von größter Bedeutung für Italien war die nationale klassizistische Architektur, die bereits gleichzeitig mit dem späteren Louis-XIV beginnt, und auf die wir schon in der Einleitung hinzuweisen Gelegenheit hatten. Ohne uns in Details einzulassen, brauchen wir hier nur an Meister wie Carlo Fontana, Galilei, Vanvitelli und an Juvaras Superga zu erinnern. □

Die Entwicklung, die das Kunstgewerbe im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts in Italien erfahren hat, unterscheidet sich wesentlich von der anderer Länder. Italien hat, wie wir wiederholt sehen konnten, wenn man auch von seinen Schätzen an Denkmälern antiker Kunst ganz absieht, in dieser Zeit nach allen Seiten hin befruchtend und anregend gewirkt; weder in Frankreich noch in Deutschland und England hätten die Dinge den Verlauf nehmen können, den sie tatsächlich genommen haben, ohne den Einfluß der italienischen Kunstwerke, für die in den in nächster Nähe befindlichen architektonischen und ornamentalen Denkmälern der Renaissance ein kaum zu übersehender Wegweiser vorhanden war. So wurde die klassizistische Kunst Italiens eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Entwicklung des Louis XVI-Stiles. Dennoch liegt die Führerschaft nicht bei den Künstlern jenseits der Alpen. Der Klassizismus des achtzehnten Jahrhunderts tritt in Italien nicht in geschlossenen Formen auf und gewinnt infolgedessen nicht dieselbe Bedeutung wie im Norden. Für seine Entwicklung fehlt der große politische und soziale Hintergrund, ohne den eine führende Stellung nicht möglich ist. Wir haben das venezianische, das lombardische, das toskanische, römische und neapolitanische Kulturgebiet vor uns; jedes derselben fühlt sich vom anderen mehr oder weniger unabhängig und pflegt seine selbständige Eigenart. Toskana gelangte unter der Regierung des Großherzogs Leopold, des jüngeren Bruders Kaiser Josefs II., zu hoher Blüte und ward von ganz Europa als das geordnetste und kultivierteste staatliche Gemeinwesen anerkannt. In Venedig lebte eine vornehme Gesellschaft, die noch immer außerordentlichen Luxus pflegte, in der Lombardei entstanden neue Schlösser und Paläste, die römische Kunst pflegte die durch Piranesi zum Ausdruck gekommene Geschmacksrichtung, in Neapel machten sich die von Pompeji und Herkulaneum ausgehenden Anregungen in hervorragender Weise geltend. Die Folge war eine ansehnliche Fülle und Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, aber ein Mangel an Extension jeder einzelnen Richtung. Es fehlte die Großzügigkeit im Kunstleben wie sie sich in Frankreich und England auf Grund weitreichender internationaler Handelsverbindungen entwickelt hat. Daher ist es das Charakteristische für Italien, daß wir überall auf Erscheinungen stoßen, die auf den ersten Blick den Anschein einer gewissen Zusammenhanglosigkeit erwecken. Auf den Charakter der INNENDEKORATION hat die mangelhafte Entwicklung des Rokoko jenseits der Alpen und die unmittelbare Nähe der antiken Vorbilder bestimmend eingewirkt. Dagegen fehlt ein ausgesprochenes Gegenwartsempfinden; die Innenräume entbehren der französischen Grazie und ermangeln trotz starker naturalistischer Neigungen anmutvoller Leichtigkeit. □



PARTIE DER STUCCODEKORATION DER DECKE
IM SPEISESAALE DER VILLA REALE IN MONZA



WANDDEKORATION IM PALAZZO
DUCALE [CORTE REALE] IN MANTUA



Abb. [illegible] Italienisch, um [illegible] Berlin, □ Königliches Kunstgewerbemuseum □

Alte Kunsttraditionen bewirken allerdings, wie dies namentlich in Oberitalien beobachtet werden kann, ein Zurücktreten jenes süßlich femininen Wesens, das die gleichzeitige französische Kunst zur Schau trägt, dagegen schwindet ihr bestrickender Reiz, der als lebendige Sprache der Zeit uns immer wieder zu fesseln weiß. □

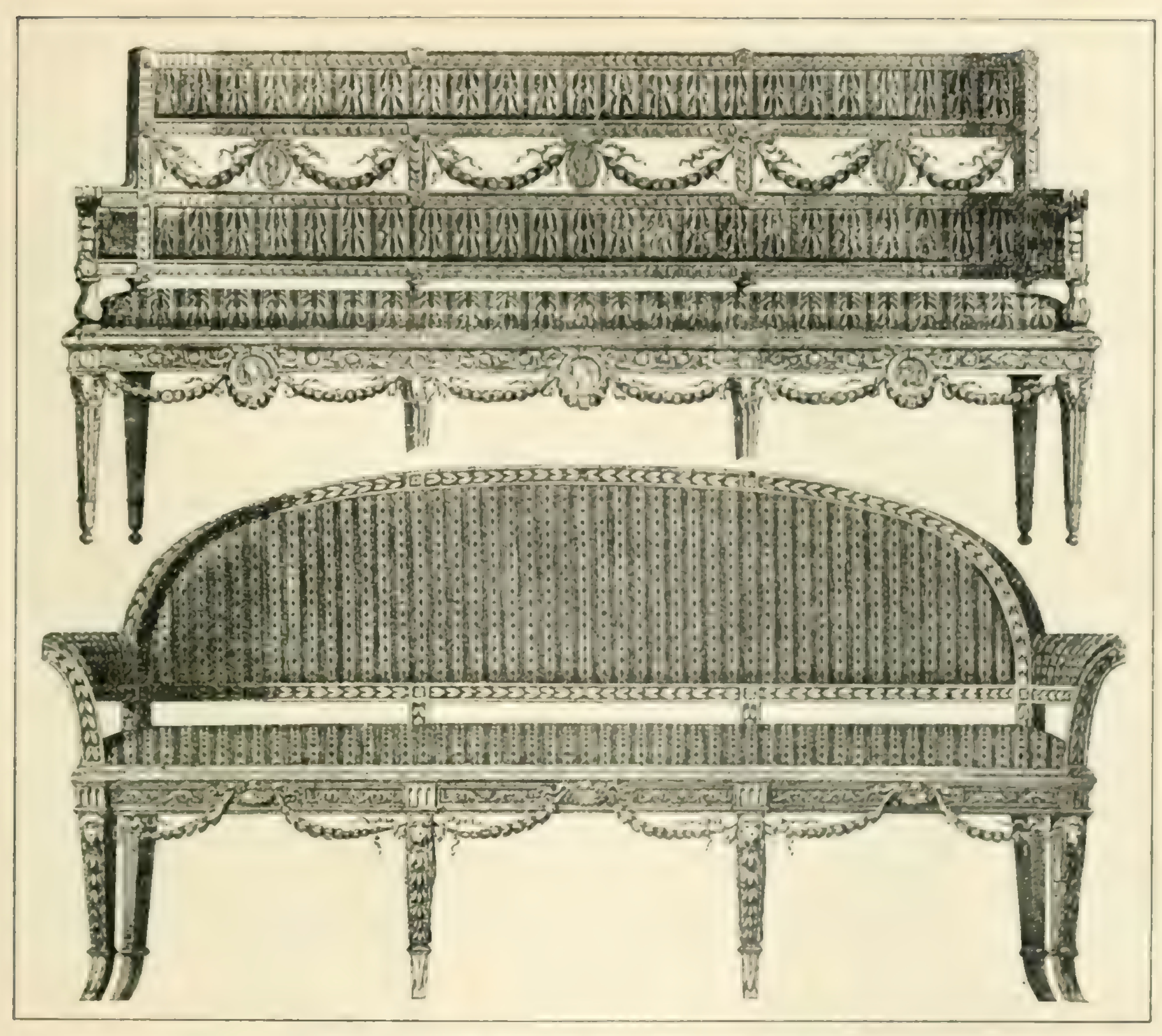
Auf die Innendekoration im Norden Italiens hat der Professor der Ornamentik an der Mailänder Akademie, GIOCONDO ALBERTOLLI durch seine Entwürfe und Publikationen erfolgreich eingewirkt. Seine Kompositionen für Interieurs von Palästen zeigen reich kassettierte, mit Ornamenten fast überladene Plafonds, wie z. B. der im Speisesaale der Villa Reale in Monza, während in der Behandlung der Wände das architektonische Element stark in den Hintergrund gedrängt wird. Der hierbei zur Anwendung kommenden Ornamentik, die sich oft ins Kleinliche verliert, mangelt es an innerer Kraft, so daß sie auch dort keine bedeutenden Wirkungen erzielt, wo sie sich den Linienschwung der Renaissance anzueignen sucht (Abb. S. 330). Denselben Eindruck wie in der Villa Reale in Monza empfangen wir im Palazzo Reale in Mailand, wo sich die ebenfalls von Albertolli ausgeführte Innendekoration nebst ihrer pedantischen Trockenheit durch stärkere Betonung des nahezu naturalistisch behandelten Pflanzenornamentes von den Werken des sechzehnten Jahrhunderts unterscheidet. Auch die 1783 reizvoll ausgeschmückten Zimmer des Appartimento dell' imperatore im Corte reale in Mantua besitzen bei allem Reichtum wenig Originalität (Abb. S. 331). Den gleichen Charakter zeigt der Palazzo Belgiojoso in Mailand. In Mittel- und Süditalien überwiegt, wie bereits gesagt wurde, der Einfluß der Ausgrabungen in Herkulaneum und Pompeji. Den um 1763 ausgeführten Billardsaal der Villa Albani in Rom schmücken herkulanensische Grotesken. Die Andeutungen von Wanddekoration bei Piranesi weisen enge Verwandtschaft mit pompejanischen Wandmalereien auf. Im übrigen gibt der 1769 erschienene zwanzigste Band seines Kupferstichwerkes mit den vielen Kaminentwürfen von oft geradezu wilder Phantastik und den mannigfachen ägyptisierenden Motiven, wie sie die italienischen Museen boten, einen guten Begriff von der Richtung, nach der hin die dekorative Phantasie tätig war. Sie ist um 1770 trotz angestrebter Modernität im wesentlichen noch vielfach barock. Die Häufung der Motive, das Schwere und Überladene in allem Detail entspricht weitaus mehr dem Kunstempfinden vorausgegangener Perioden, als einem durch die Antike geläuterten Geschmack. □

Mehr noch als das Interieur stand das italienische MÖBEL der Klassizismus unter Einflüssen sehr verschiedener Art, die nicht, wie z. B. in England, in ihrer Gesamtheit zu neuen Erscheinungen führten, sondern sich einzeln und unab-









□ Abb. 261: Zwei Sofaentwürfe von Giuseppe Soli □

hängig von einander zur Geltung zu bringen suchten. Die Folge davon ist das Auftreten sehr verschiedener Typen, bei denen nur ihre Entstehungszeit das einigende Band bildet. □

Manchmal ist der Geist dem der italienischen Renaissance so verwandt, daß wir zweifeln können, ob das Objekt dem 16. oder dem 18. Jahrh. angehört, wofür der halbrunde Konsoltisch des Berliner Kunstgewerbemuseums ein bekanntes Beispiel ist [Abb 260]. Ein andermal machen sich die besonderen Einflüsse geltend, die speziell auf altrömische Vorbilder zurückzuführen sind und in PIRANESI ihren wichtigsten Vertreter haben [s. Tafel; Kommode usw., Entwurf von J. B. Piranesi]. Auch seine Möbel sind in ihrer Gesamterscheinung barock oder lehnen sich an französische Rokokovorbilder an. Bei Kommoden, Tischen und Sitzmöbeln aller Art herrscht die geschwungene Profillinie. Antikisierend ist nur das schmückende Detail, das sich in außerordentlicher Fülle über das Objekt ergießt, oft eine förmliche Musterkarte von Motiven bietend. Allerdings dürfen wir Piranesis Entwürfe nicht als Beispiele von absoluter Gültigkeit ansehen, denn ohne Zweifel hat sich die Praxis nie anders daran gehalten, als indem sie wesentliche Veränderungen



□ Abb. 262: Toilettentisch, italienisch, um 1790. Berhn, Königliches Kunstgewerbemuseum □

und Vereinfachungen vornahm, immerhin blieb die allgemeine Tendenz doch dieselbe. Nach 1780 sehen wir einen speziell italienischen Klassizismus, mit französischen Einflüssen vermengt, auftreten wie in den Entwürfen des Malers und Architekten GIUSEPPE SOLI [Abb. 261]. Aber auch deutsche, und deutsch-englische Formen kommen vor, wie wir es z. B. an dem hier abgebildeten Toilettentisch und dem Stuhl im Berliner Kunstgewerbemuseum sehen [Abb. 262 und 263]. Eine auf bestimmte Ziele gerichtete Konzentration der künstlerischen Mittel, wie es etwa das Dominieren der geraden Linie, das Streben nach größeren Flächen, ihre Belebung durch reichen ornamentalen Schmuck, die konsequente Durchführung architektonischer Gliederungen u. s. w. sind, läßt sich in Italien nicht mit derselben Schärfe wie in Frankreich beobachten. Im Detail dagegen zeigt sich viel den französischen Beispielen Verwandtes. Auch in Italien spielt die Marketerie im Möbel eine wichtige Rolle und auch hier gehört reicher Bronzeschmuck, oder ihm entsprechende Schnitzerei zur Charakteristik des Möbels. □

Auch über die frühen im neuen Geschmacke auftretenden italienischen BRONZES geben uns Piranesis Entwürfe willkommene Aufschlüsse. Wir finden hier zahlreiche Kaminvorsetzer und durchbrochene Feuerschirme von üppigster Formengebung, wobei das Rokoko und die Antike sich seltsam mengen, ferner prächtige







SILBERNER ARMLEUCHTER, ITALIENISCH UM 1780. FUSS EINES OSTENSORIUMS, SILBER, VERGOLDET, ITALIENISCH UM 1780



Abb. 263. Lehnstuhl, italienisch, 1790. Königliches Kunstgewerbemuseum, Berlin.

Wand- und Standuhren, Armleuchter, Vasen usw. in demselben Charakter. Weit weniger phantasievoll sind die Entwürfe für Metallarbeiten von Albertolli. Bei ihm tritt naturalistisches Pflanzenwerk in Form von Blumengewinden stark in den Vordergrund und das Rankenwerk des sie begleitenden Akanthuslaubes zeigt rundliche, aller Strammheit entbehrende Formen [vgl. Abb. 264]. Für eine charakterisierende Zusammenfassung der auf dem Gebiete der Bronzeindustrie tatsächlich ausgeführten Stücke fehlt es uns an den nötigen Vorarbeiten. Nach Fortnum sollen Francesco Ladetto in Turin und Giovanni Paolo Venasca Beschläge für Möbel angefertigt haben. Der Reichtum Italiens an Kunstwerken aus früheren Perioden hat dahin geführt, daß dem Klassizismus südlich der Alpen noch wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Ebenso wie hier, verhält es sich auch auf dem Gebiete der Edelschmiedearbeiten, des Schmuckes und der damit verwandten Erzeugnisse der Kleinkunst. Die stärkere Betonung des Naturalismus und eine freiere Betätigung der Phantasie lassen sich aber auch hier erkennen. Mailand war der wichtigste Ort für die italienische Gold- und Silberschmiedekunst dieser Periode. Der hier abgebildete silberne Armleuchter und der Fuß eines Ostensoriums sind prächtige Beispiele hierfür [vgl. die Abbildungen Seite 335]. Venedig hat als Spezialität auch in dieser Zeit noch die Filigranarbeit, überdies pflegten Turin, Genua, Florenz und andere größere Städte die Goldschmiedekunst in hervorragender Weise. Auf dem Gebiete der KERAMIK sind die Fabriken von Ginori in Doccia bei Florenz, und die unter Ferdinand IV. nach Neapel verlegte Porzellanfabrik von Capo di Monte die wichtigsten. Ginori erzeugte bereits um die Mitte des Jahrhunderts nach der Antike modellierte Figuren, verlor aber später allmählich an Bedeutung. In Neapel pflegte man vom Anbeginn der Übersiedelung [1771] antikisierende Formen und hielt sich im Dekor an Motive aus Herkulaneum und Pompeji sowie an die landschaftlichen Veduten der Umgebung. Die Farbengebung ist heller und weniger kräftig, als in den Porzellanfabriken diesseits der Alpen. Die Porzellanmasse ist weniger weiß als im Norden. Auf Servicen finden sich nicht nur Imitationen antiker Vasenmalereien, sondern sogar die Vasen selbst reproduziert. Überdies

bemächtigte sich die Biskuitplastik der antiken Statuen. Die Fabrik wurde 1821 aufgelöst. Das Zurücktreten und langsame Ausleben der italienischen TEXTILKUNST gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurde bereits im vorangehenden Abschnitt geschildert. □



Abb. [illegible] Wandleuchter aus vergoldetem [illegible]. Italienisch, □ um [illegible]. Berlin, Königl. Kunstgewerbemuseum □

SPANIEN hat seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wenig Originalität im Kunstgewerbe entwickelt. Der klassizistische Stil folgt hier mehr den italienischen als den französischen Vorbildern. Größere Bedeutung auf kunstgewerblichem Gebiete gewannen nur die Porzellane von BUEN RETIRO bei Madrid. Die Fabrik repräsentiert sich gewissermaßen als Fortsetzung von Capo di monte. Sie wurde 1759 auf Befehl Karls III. gegründet und 1760 mit 53 Arbeitern aus Capo di monte, darunter dem Modellmeister Cayetano Schepers, und mit zehn der besten Zöglinge der Akademie San Fernando in Betrieb gesetzt. Der zweite Modellmeister war Carlos Gricci. Die beiden Direktoren waren Juan Tomas und dessen Sohn Domingo Bonicelli. Die Erzeugnisse kamen in den ersten dreißig Jahren nicht in den Handel, sondern wurden nur an den Hof abgegeben, der sie zum Teil zu Geschenkzwecken, zum Teil zur Ausstattung königlicher Paläste verwendete. Eine der ersten bedeutenden Arbeiten war die zwischen 1763 und 1765 erfolgte Ausstattung eines Kabinetts in Aranjuez, die noch ganz in den Formen des Rokoko durchgeführt wurde und Reliefauflagen mit japanischen Figuren aufweist. Bei einer zweiten, etwas späteren, ähnlichen Arbeit, in einem Gemache des königlichen Schlosses in Madrid, wechseln Spiegel mit Ornamenten und verschiedenen Porzellan-Appliken, darunter größere Medaillons mit Kindergruppen in Relief. Hier sind bereits leise Anklänge an den Klassizismus bemerkbar. Noch viel entschiedener tritt er in den Wedgwoodimitationen hervor, bei denen Buen Retiro nebst Blau und Weiß auch Gold anzubringen pflegte. Die Fabrik bediente sich bei ihren Erzeugnissen sowohl der weichen wie der harten Masse. Sie zeichnete sich durch Anfertigung hoher Prunkvasen aus, die zum Teil vergoldete Bronzefassungen erhielten und mit Strau-

ßen von Porzellanblumen geschmückt wurden. Auch zahlreiche Fliesen wurden fabriziert, ferner figurale Tafelaufsätze und Büsten. Nach Karls III. Tode, 1789, wurde zwar der Verkauf von Erzeugnissen der königlichen Fabrik gestattet, wegen der hohen Preise kamen aber doch nur wenige Stücke in Privatbesitz, und 1800 wurde der Verkauf wieder eingestellt. Die Fabrik bestand aber noch bis 1812. ALCORA, wo seit 1764 ebenfalls Porzellan erzeugt wurde, erwarb sich besonders durch seine Figuren im Genre von Meißen einen guten Namen. Die Leitung der Fabrik lag bis 1774 in den Händen eines Deutschen, Johann Christian Knipfer, und ging dann auf den Franzosen François Martin über, dem 1786 Cloostermans folgte, der sich hauptsächlich mit der Erzeugung von Gebrauchsgeschirr befaßte. Mit der Imitation englischer Exportware, namentlich der Leeds Pottery, endigte die selbständige Produktion in Alcora.

Der Mangel an Originalität, wie wir ihn in Spanien stark hervortreten sehen, zeigt sich auch in den meisten andern europäischen Staaten; man erkennt allgemein ein Zurückgreifen auf ein und dieselbe akademische Schablone. Wir können uns daher mit einigen Andeutungen begnügen: □

In HOLLAND bringt zwar das Ineinandergreifen verschiedener Stilrichtungen im Möbel einiges Originelle hervor, doch geht es so wie in den deutschen Hansestädten über eine enge, lokalbeschränkte Bedeutung nicht hinaus. In den österreichisch-BELGISCHEN PROVINZEN war das französische Vorbild mustergültig. Die Entwürfe im 'Nouveau livre de dessins de Jouallerie' z. B., die der Juwelier L. VAN DER CRUYCEN um 1770 in Brüssel herausgab, tragen vollständig französischen Charakter; ebenso die übrigen in Belgien erschienenen, auf kunstgewerbliche Erzeugnisse Bezug nehmenden Stiche. In DÄNEMARK und SCHWEDEN dauerte die Herrschaft des Rokoko länger als in den übrigen Ländern und wurde dann, fast ohne Übergangsformen hervorzubringen, vom Empirestil abgelöst. □

In RUSSLAND ist es vor allem die Petersburger Kaiserliche Porzellanfabrik, die für uns in Betracht kommt. Die Fabrik wurde 1744 gegründet und gelangte erst 1753, nach Überwindung der bei allen derartigen Unternehmungen eintretenden Kinderkrankheiten, zu regelmäßigem Betrieb. Von 1756 an konnten ganze Speiseservice verfertigt werden, an deren Herstellung allerdings Meißener Arbeiter wesentlichen Anteil hatten. Einfarbige Malereien in Purpur, Grün, Schwarz oder Gold herrschten noch vor. Unter Katharina II. machte die Fabrik infolge weiteren Eingreifens ausländischer Kräfte bedeutende Fortschritte. Aus Wien waren Josef Regensburg, aus Meißen der Bildhauer Karlowsky, aus Paris der Werkmeister Arnoult und der Bildhauer Rachette gekommen. Zwischen 1783 und 1794 liegt die Blütezeit, in der die Produktion bis zu 38 000 Objekten im Jahre stieg. Für die Formen waren die Erzeugnisse von Sèvres und von Berlin vorbildlich, in der Malerei trachtete man aber nebst westeuropäischen auch lokale Motive zu verwerten: Zeitereignisse, Porträte, Völkertypen, Kaufleute und Veduten. Prächtige Vasen, Armleuchter, Statuetten und Service im Louis XVI-Stile stammen aus dieser Zeit. Das schönste und reichste Service dieser Periode hat Rachette modelliert. Es besteht aus 973 Stücken, und hat als Mittelstück des Tafelaufsatzes die Statu-

ette der Kaiserin auf einem von allegorischen Figuren flankierten Postament; es befindet sich im Museum des Winterpalais. Für andere gleichzeitige Service dienten Werke Clodions, Falconets und des russischen Bildhauers Schubin als Vorbilder.

In späterer Zeit, unter der Herrschaft des Empirestils, bildeten große, dekorative Vasen von antikisierender Form, mit reicher Vergoldung, verziert mit bunten Malereien, meist Porträten und Veduten, an deren Herstellung Professor Hattenberger hervorragenden Anteil hatte, den Hauptstolz der Fabrik. 1804 wurden drei Werkführer aus der königlichen Fabrik in Berlin nach Petersburg berufen, denen in den folgenden Jahren durch weitere Berufungen noch eine Anzahl tüchtiger Kräfte aus Frankreich und Deutschland folgte. Die wiederholten Bemühungen, ein nationales Element in der Fabrik stärker zur Geltung zu bringen, konnten dauernde Erfolge nicht aufweisen. □

EMPIRE. □

Wie der Louis-XVI-Stil nahm auch das Empire von Frankreich seinen Ausgang, und auch hier stimmt die Bezeichnung nicht genau mit der Zeitenfolge überein, denn auch der Empirestil ist nicht ausschließlich der Stil des napoleonischen Kaiserreiches; er war am Vorabende der Revolution bereits im Wesentlichen vorhanden. In Frankreich selbst pflegt man wohl feine Unterschiede zu machen und spricht von einem dem Empire vorausgehenden Stil des DIRECTOIRE und des CONSULATES, aber im übrigen Europa lassen sich diese Unterscheidungen nicht strenge durchführen und selbst in Frankreich sind sie keine durchgreifenden. □

Der Übergang vom Louis-XVI-Stil zum Empire war eine Sache von wenigen Jahren und mußte naturgemäß um so rascher erfolgen, je weiter man sich zeitlich vom Rokoko entfernte, je mehr die Erinnerung an die phantasievollste Kunstweise, die jemals in Europa geherrscht hatte, verblaßte, je mehr das Quellenmaterial antiker Vorbilder anschwoll und je tiefer man in die Kenntnis antiker Kunst eindrang. Dennoch hätte sich dieser Übergang nicht so schnell vollzogen, wäre nicht durch die Erschütterungen der französischen Revolution das gesamte soziale Leben auf eine andere Basis gestellt worden und hätte nicht ein allenthalben um sich greifender Radikalismus auch auf dem Gebiete der Kunst alles zu beseitigen gesucht, was 'die Göttin der Vernunft' als wertlos bezeichnete. Ein Geist strenger Unerbittlichkeit hatte sich auch der Kunst bemächtigt und was uns heute zweifellos als Härte erscheint, dünkte den damaligen Künstlern klares, unwiderlegliches ästhetisches Recht. Der Reinigungsprozeß, der mit dem Kampf gegen die Willkür begonnen hatte, endete mit einem Sieg über die Phantasie. Das gesamte Kunstleben sollte unter die Kontrolle der Wissenschaft und des Verstandes gestellt werden, das ist der eigentliche Sinn, das Wesen des Empire. Daher seine Kälte, sein Mangel an persönlichem Empfinden. Ethische und verstandesmäßige Werte traten an Stelle der ästhetischen. Kunstgesetze von ewiger Gültigkeitsdauer aufzustellen, die Wahrheit in der Kunst zu finden, war das Ziel: eine Utopie ohne Zweifel, aber dennoch ein Streben voll sittlicher Kraft. Der Herzenszug der Zeit drängt nicht so sehr nach der Antike als nach der Natur, und nur weil sie in der Antike die Gesetze der Natur am reinsten verkörpert findet, will sie sich mit der Kunst der



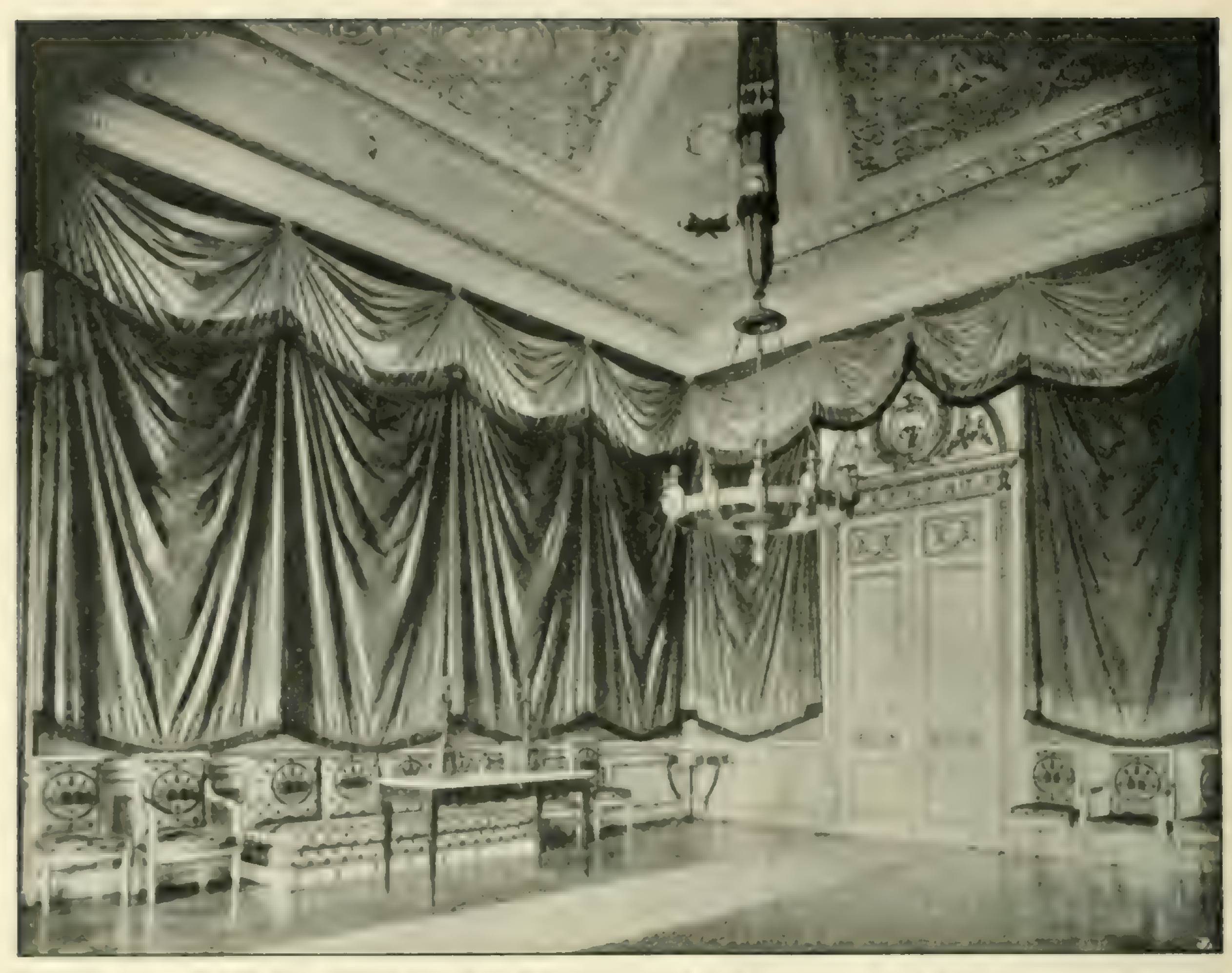
□ Abb. [illegible] Beratungssaal im Schlosse La Malmaison □

Griechen und Römer identifizieren. Mit der Wundergläubigkeit frommer Wallfahrer blicken die Künstler nach Rom und Athen. Und was sie der Antike am lebendigsten nachempfinden, das ist das Energische, Kraftvolle, durchsichtig Klare und logisch Richtige. Eine seltsam kriegerische Stimmung liegt in allem, was sie in Angriff nehmen. Ihre Werke raffen sich auf zu männlichem Ernst und es verschwindet die weichliche, weibliche Auffassung. Das Süßliche und Liebliche wird vermieden, die feministische Periode der antikisierenden Richtung ist zu Ende, es beginnt die Kunst des heroischen Pathos, jenes Pathos, das in der Geschichte der französischen Kultur so oft Begeisterung weckte und Richtung gebende Bedeutung gewann, um dann ebenso rasch zur leeren Phrase zu werden. Auch der Empirestil vermochte nicht lange über seine innere Leere hinwegzutäuschen. Seine theatralische Aufgeblasenheit machte alle guten Absichten gar bald zu Schanden. Er überdauerte kaum die Generation, die ihn geschaffen, und von weiter reichender Bedeutung wurde nur sein erzieherischer Wert und die ihm innewohnende Idee, wissenschaftliche Ergebnisse aus fern abliegenden Perioden der Kunstgeschichte auf das Schaffen der Gegenwart praktisch anzuwenden. □

Mit noch schärferer Betonung als im Louis-XVI-Stil wird die stilbildende Kraft der Architektur hervorgehoben. Architektonische Gesetze gelten für das gesamte Kunstgewerbe. Nicht wie beim Louis-XVI-Stile ist es nötig, daß wir uns kurz mit Architektur befassen, bevor wir vom Kunstgewerbe sprechen, denn die Rückkehr zu architektonischen Formen war bereits im Louis-XVI-Stil erfolgt. Es handelte



WILHELMSHÖHE. KGL. SCHLOSS
SAAL IM ERDGESCHOSS □ □



□ Abb. 266: Würzburg, Kgl. Residenzschloß. Wohnzimmer der Königin □

sich nur um strengere ernstere Formen, um konsequentere Durchführung antiker Baugesetze. □

Mehr noch als im Louis-XVI-Stile tritt im Empire die Vorherrschaft Frankreichs in ganz Europa in den Vordergrund. Politische, wirtschaftliche und soziale Momente haben diesen Zustand herbeigeführt und nicht zum geringsten die Zunahme des internationalen Verkehrs. Dem Austausch geistiger Güter, der schon eine Generation früher äußerst lebhaft geworden war, folgt eine Steigerung im Austausch materieller Werte. Eine nach Ländern getrennte Betrachtung der Erscheinungen auf kunstgewerblichem Gebiete widerspräche daher nicht minder dem Wesen des Empire als den tatsächlichen äußeren Verhältnissen. Wir werden daher unserem Ziele rascher entgegengehen, wenn wir die einzelnen Gebiete des Kunstgewerbes in den verschiedenen Ländern nicht trennen, sondern sie unmittelbar nebeneinander überblicken. □

DAS INTERIEUR. Entschiedener als der Louis-XVI-Stil betont das Empire die Gesetze der Symmetrie. Mittellinie und Mittelpunkt sind die unverrückbaren Stützen der raumbildenden Phantasie. Indem er diese beiden Momente nie aus den Augen verliert, entwirft der Künstler ein architektonisches Gerüste von tragenden Gliedern, auf denen die Decke ruht, und hat somit einen nach den Seiten hin offenen Raum, den er mit Fenstern, Türen und Füllungsflächen schließt. Bereits



WOHNZIMMER IM GROSSHERZOG-
LICHEN SCHLOSSE ZU SCHWETZINGEN



Abb. [illegible]: Saal im großherzogl. Schlosse Friedenstein

Im Stiegenhaus sucht der Architekt die Fiktion der offenen Halle nach Möglichkeit zum Ausdruck zu bringen. Kühle Ruhe, bei außerordentlich fein berechneten Dimensionen genügen hier der künstlerischen Absicht, die auf Kommendes vorbereiten, keinen Aufenthalts-, sondern nur einen Durchgangsraum schaffen will. Vom Stiegenhause gelangt man in einen ebenso fein gestimmten Vorraum. Er ist farbiger und behaglicher als das in ganz hellen gelblichen oder grünlichen Tönen gehaltene Stiegenhaus, seine überleitende Betimmung kommt aber in angemessener Zurückhaltung und Sparsamkeit deutlich zum Ausdruck. □

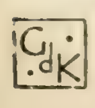
Reicheren Schmuck zeigen erst die Wohn- und Empfangsräume. In ihnen kommt die Vorstellung einer offenen Tempelhalle, die dem raumbildenden Gedanken zugrunde liegt, am greifbarsten zum Ausdruck (siehe Tafel). Auf einer Flucht von tragenden Stützen ruht ein Gesimse, auf dem die Decke lastet. Die Stützen müssen nicht immer Säulen oder Pilaster sein; auch anders gestaltete Träger des Gebälkes kommen in Verwendung. Besonders, wo die Stützen nur gemalt sind, werden der Phantasie keine engen Grenzen gesteckt; bald sind es Imitationen von Bronzeträgern mit figuralen Endigungen, bald dünne Stabsäulchen wie in pompejanischen Wandmalereien, bald bloß Linienbänder, die an ihrem oberen Ende mittelst Bogen oder spielender ornamentaler Formen in die Horizontale überleiten. Als besonders vornehm gelten Pilaster aus Mahagoni mit geschnitzten und vergoldeten Kapitellen. Die Zwischenräume von einer Stütze zur andern denkt sich der Empirekünstler mit Stoffen verhängt oder verspannt



SALON DER »JAHRESZEITEN«
IM HOTEL [illegible]







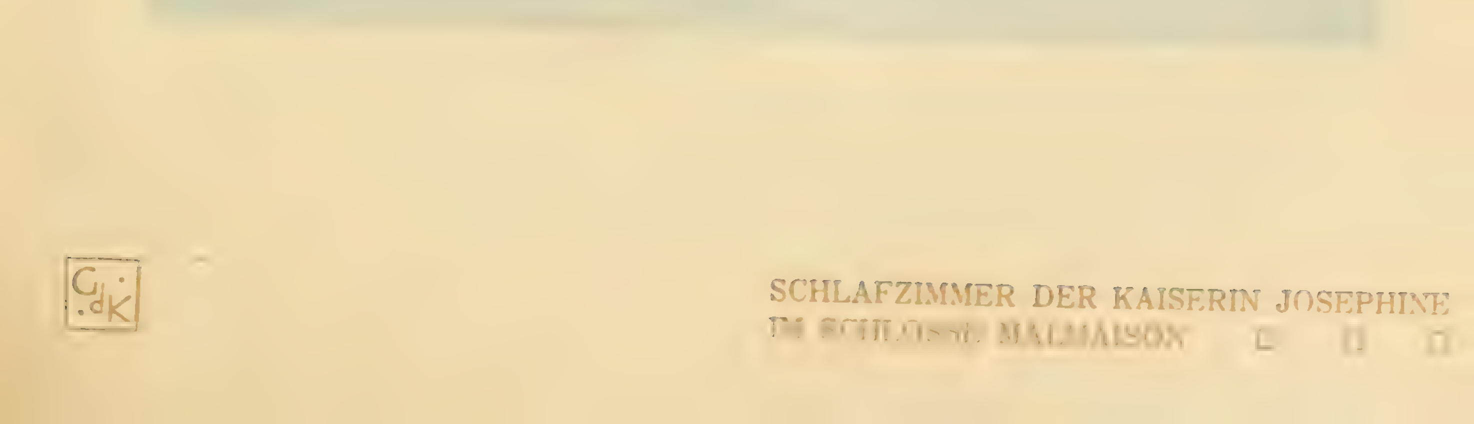
EMPFANGSZIMMER IN EINEM BÜRGERLICHEN
WOHNHAUSE BEI WIEN AUS DEM JAHRE 1800



□ Abb. 268: Kommode mit Spiegel in Compiègne □

[Abb. 265 u. Seite 243]. Die Praxis kennt natürlich Übergangsformen, in denen Stilmischungen stattfinden, und läßt Abweichungen zu, die den ursprünglichen raumbildenden Gedanken verdunkeln. Regel ist es aber, daß die eigentliche Wand nichts Festes darstellt. Daher entfallen auch die mit Rahmen umgebenen Panneaux der Louis-XVI-Zeit, daher schlägt man auch keinen Nagel in die Wand, sondern befestigt aufgehängte Gegenstände an Schnüren, die vom Gesimse herabreichen, daher fehlt auch oft das Lambris oder der umlaufende Sockel, und die Pilaster oder Säulen reichen unmittelbar bis zum Boden herab und stehen bloß auf einer niederen gemeinsamen Stufe; aus demselben Grunde gewähren gemalte Draperien, wenn sie wie lose aufgehängt erscheinen, unterhalb des Gesimses einen Durchblick auf den gemalten freien Himmel.

Die raumabschließenden Stoffe zwischen den Trägern der Decke sind entweder straff gespannt oder hängen in natürlichen Falten herab. Auch künstliche Fältelungen kommen vor und dieselben Motive, die sich bei gewebten Stoffen ergeben, wiederholen sich bei bemalten oder mit Papiertapeten verkleideten Wänden. Oft nimmt auch der Behang die ganze Wandbreite ein und man hat sich die tragenden Stützen hinter ihm zu denken. Faltenbehang der Wände ist besonders bei Schlafzimmern beliebt, um den Eindruck des Behaglichen, Weichen und Stillen hervorzurufen [s. Tafel u. Abb. 226]. Die farbige und ornamentale Behandlung der Wandbehänge ist eine ruhigere als in der Louis-XVI-Zeit. Es herrscht eine einzige Farbe, die sich gewöhnlich auch auf die Möbelbezüge erstreckt und auf gewisse Stimmungseffekte abzielt. Man legte dem einfachen Kunstmittel der Farbe große Bedeutung bei und verstand es mit der Farbenstimmung selbst in solchen Fällen noch zu wirken, wo Sparsamkeit zum Verzicht auf sonstige ästhetische Hülfsmittel führte. Kleine Musterungen mit unendlichem Rapport und im Ton des Grundes gehalten, beleben die Fläche, aber ebenso oft kommen ungemusterte Stoffe vor. Borduren am oberen und unteren Rande sind bei ungemusterten Stoffen das Gewöhnliche. Auch nach Art pompejanischer Wandmalereien prächtig dekorierte Stoffe hängen teppichartig zwischen Säulen oder Pilastern herab. In bezug auf Farbe und Tonstärke der tragenden Glieder sowohl wie



SCHLAFZIMMER DER KAISERIN JOSEPHINE
IM SCHLOSSE MALMAISON □ □ □



der Füllungen gelten keine feststehenden Regeln. Bald finden wir kräftige Kontrastwirkungen, bald zarte Übergänge. Helle Farben sind jedoch im allgemeinen häufiger. Wie überall im Empire, so reichen sich auch in der Wanddekoration Antike und Naturalismus die Hand, und wir können in einem solchen Raume nicht nur Ausblicke ins Freie, sondern ganze Wälder und phantastische Veduten, die dem bereits stark entwickelten Gefühl für Romantik Ausdruck geben, an der Wand gemalt finden. Ebenso ist, namentlich in Villen und alten Schlössern, die Gotik in der ganz oberflächlichen und äußerlichen Weise, wie man sie damals auffaßte, nichts seltenes. □



Abb. 269: Kommode mit Bronzeuhr im Kgl. Residenzschloß □ München □

Der Übergang von der Wand zur Decke erfolgt zwar nicht durch ein streng antikes Gebälk, bestehend aus Architrav, Fries und Gesimse, aber die sehr verschiedenen Überleitungsformen von der Vertikalen in die Horizontale nähern sich doch im allgemeinen der antiken Gebälksgliederung in höherem Grade als in der vorangegangenen Periode. Besonders muß auf die Vorliebe für Friese mit Figuren in Relief oder Graumalerei und für friesartige Abschlüsse unterhalb des Gesimses, zwischen den Säulen oder Pilastern, sowie auf derartige Einzelfiguren hingewiesen werden (s. Abb. S. 340 u. 345 und Abb. 267).

Die DECKENVERZIERUNG läßt verschiedene Steigerungen zu; die einfachste Form ist die des glatten, von Linien umsäumten Spiegels mit einer aus Akanthus- oder Palmettenmotiven gebildeten Mittelrosette in Stuck oder Stuck nachahmender Malerei. Die nächst reichere Ausbildung bedient sich ebenso ausgeführter figuraler Medaillons. Auch kameenartig eingesetzte bunte Veduten oder figurale Malereien kommen vor. Nicht selten wird der ganze Raum ZELTARTIG ausgestattet, wobei oft Lanzen die Zeltträger bilden und jene Streifenmusterung eintritt, die bei Zeltstoffen üblich ist. Solche zeltartige Räume waren besonders während des Konsulates beliebt (vgl. Abb. 121). Bei vornehmen, reichen Deckenbildungen, wie sie bei größeren Räumen in Anwendung kommen, war KASSETTIERUNG üblich. Außerordentliche Pracht wurde an den Decken kaiserlicher



Abb. 270: Kommode mit farbiger Holzeinlage von Magiolino del Barabigio, Mailand um 1800 Berlin, ▢ Königl. Kunstgewerbemuseum ▢

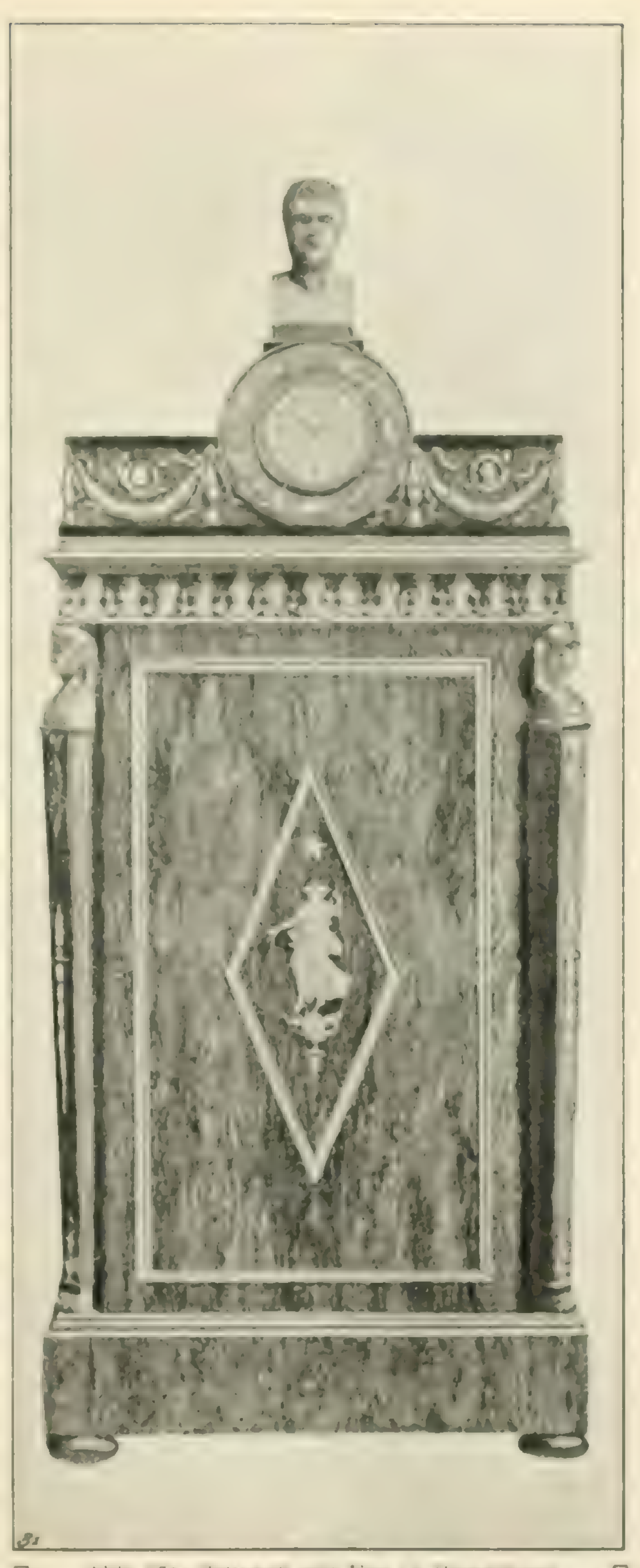
Paläste, wie z. B. in den Tuilerien entwickelt, wo Percier und Fontaine sich übrigens mehr an italienische Renaissance-Vorbilder als an die Antike hielten. ▢

Den FUSSBODEN stattet das Empire mit antikisierenden Ornamenten aus, die vom Mittelpunkte des Raumes ausgehen oder mit einer neutralen, richtungslosen Flächenmusterung. Die Parkettierungskunst wird mit außerordentlicher Vollkommenheit geübt und dort, wo es die Umstände zulassen, durch Steinmosaik ersetzt. Für Teppichbelag hat diese Zeit wenig Verständnis, nur in Ausnahmsfällen finden wir nach denselben Prinzipien, die für die Parkettierung gelten, gemusterte Teppiche. ▢

Besonders verfeinerte Kultur sieht man in der Verwendung von Dekorationsmotiven, die nicht nur der Bestimmung des Raumes, sondern auch der Lebensstellung und dem Berufe des Bewohners angepaßt sind. Ähnliches konnten wir bereits im Louis-XVI-Stile beobachten; das Empire macht aber davon noch häufiger Gebrauch. Vor allem werden die neun Musen und die antiken Götter, Feldherren, Staatsmänner, Dichter, Künstler und Philosophen in Kontribution gesetzt. In Journalen erscheinen ausführliche Anleitungen, wie man je nach Beruf und Neigung seine Wohnräume entsprechend ausstatten kann. Der Feldherr schläft in einem zeltartigen Raume oder schmückt die Wände mit antiken Trophäen und ersinnt in Reliefs die Taten des Herkules. Der Jagdfreund variiert ähnlichen Schmuck in seiner Weise, der Künstler sucht Palmen und Lorbeeren dekorativ zu verwenden, im Empfangszimmer der Dame deuten Juno, Venus und Amor auf die Vor-

züge der Bewohnerin; in jungfräulichen Schlafgemächern erscheint Diana, die keusche Mondgöttin, mit ihrem Gefolge. □

Bisher ungewohnte Bedeutung gewinnt im Empire-Raume die DRAPERIE. Vorhänge verschiedener Art in natürlichem und künstlerischem Faltenwurfe bringen weiche, lebendige Linien in die Starrheit ihrer Umgebung, wirken als Gegensätze zu den Ecken und Kanten der architektonisch gegliederten Wände und Möbel. Für sanftes Ausklingen in Formen, Farben und Tönen hatte man eine um so größere Vorliebe als im gesamten Zeitempfinden bei aller äußeren Steifheit und Strammheit auch eine starke Unterströmung von Romantik und Sentimentalität zu bemerken ist. Der harte Kontrast zwischen den abgerundeten Linien der menschlichen Gestalt und den rechtwinkligen starren Formen an Wänden und Möbeln sollte durch weiche Faltengebilde gemildert werden. Auch der Porträtist dieser Zeit pflegt solcher Empfindung Rechnung zu tragen. Draperien haben daher an Fenstern, Türen, Betten und Toilettetischen reichliche Verwendung gefunden. Anfänglich wurden hierzu nur in Prunkräumen prächtige Stoffe verwendet, und das allgemein Übliche, auch in vornehmeren Räumen, wie z. B. im Empfangszimmer Goethes in Weimar, waren weiße Mousseline-Draperien. Später wurden aber nicht nur die Ränder der Vorhänge mit zierlichen weißen oder bunten Stickereien versehen, sondern man bediente sich bei der Drapierung auch oft recht komplizierter, gekünstelter Formen. Zu den weißen Stoffen trat ungemusterter Seidenstoff in der Farbe der Wand. Bordurenschmuck und Fransenbesatz, Schnüre, Quasten und verschiedene, im Faltenwurf sich kreuzende Farben störten die ursprüngliche



□ Abb. 271. Schrank mit Uhr in Compiègne □

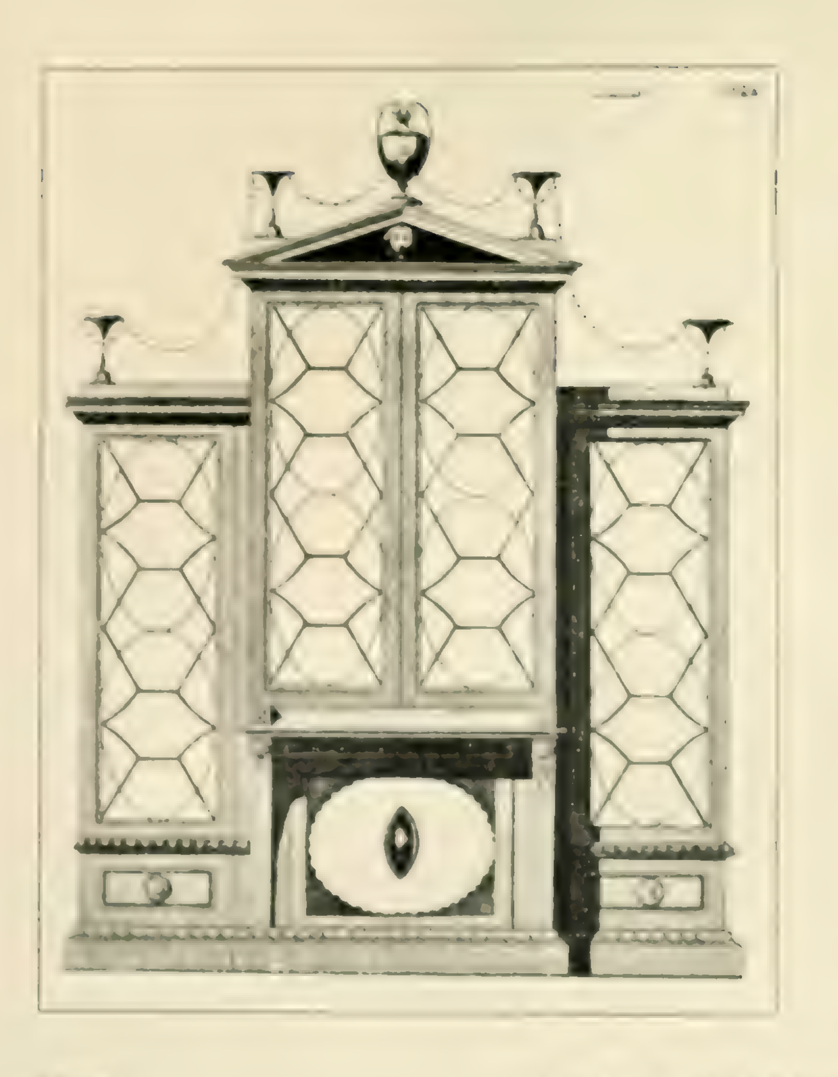


Abb. 272: Schrank mit geschnitzten und vergoldeten Reliefauflagen, Wien um 1800 □

Einheitlichkeit der Stimmung. Die Träger solcher Draperien waren Stangen aus Holz oder Metall mit Palmetten, Pinienäpfeln, Pfeil- oder Lanzenspitzen an den Enden. Auch Schlangen, Amorsbogen oder Hymensfackeln finden wir in solcher Verwendung, seltener werden die Vorhänge an geschnitzten Rosetten, Medusenhäuptern, Adlern, Tauben oder Schwänen befestigt. □

Der OFEN, der bereits im Louis-XVI-Stile die Form eines Monumentes erhalten hat, behält sie auch jetzt noch bei, doch schwinden alle phantastischen Gestaltungen, und der Ofen wird zum hohen Piedestal einer Statue oder einer Vase, oder er zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Lysikratesdenkmal in Athen, einen zylindrischen architektonischen Aufbau mit mannigfachem äußerlich anhaftenden Schmuck. Man nennt den Ofen wohl auch den 'Opferaltar des Vulkan' und verhüllt, so gut es geht, seine Bestimmung. Er behält die überkommene weiße Farbe und stimmt hierin mit den Flügeltüren und Fenstern überein. Immer häufiger werden nun aber auch gußeiserne Öfen, die, kleiner in den Dimensionen, sich künstlerisch von den tönernen gewöhnlich nur wenig unterscheiden. Ausnahmsweise gab es aber hier höchst seltsame Gebilde wie Statuen und dgl., deren Geschmacklosigkeit jedoch so allgemein empfunden worden zu sein scheint, daß sie keine allgemeinere Verbreitung fanden. Manchmal standen des Parallelismus halber zwei Öfen in einem Raume, wobei einer zuweilen nur ein hölzernes Scheingebilde war, und als Schrank benützt werden konnte. □

Die KAMINE der Empirezeit sind in der Regel einfacher und schmuckloser als ihre Vorgänger, Percier und Fontaine aber entfalten an ihren Kaminentwürfen, die für Prachträume und Gemächer vornehmster Art bestimmt sind, außerordentlichen Reichtum. Sie verwenden Pilaster statt der Ecksäulen und bedecken sie







|LINKS| ENGLISCHER ENTWURF FÜR EINEN BÜCHERSCHRANK
|RECHTS| BÜCHERSCHRANK AUS SCHLOSS WETZDORF, NIED.-ÖSTERR.



□ Abb. [illegible] Bücherschrank und anderes Mobiliar. München, Bayerisches Nationalmuseum □

ebenso wie den darauf ruhenden Fries mit zartem Relief, dessen Motive der italienischen Renaissance-Ornamentik nahe stehen, wenn sie auch nicht wie im Louis-VI-Stil eigentliches Groteskenwerk bilden. Die Profilierung ist zart, das architektonische Element tritt in den Hintergrund, die Kaminumfassung nähert sich der Form eines Rahmens, auf dem dann ein friesartiges Zwischenglied ruht, das die Platte trägt. An Stelle der flankierenden Säulchen treten gelegentlich auch größere figurale Reliefs, Siegesgöttinnen, Medaillonköpfe oder kameenartig behandelte figurale Darstellungen. □

Überblicken wir das Empire-Interieur als Ganzes, so befriedigt uns die klare Disposition, die zielbewußte Sicherheit in der Anwendung der Kunstmittel, die wohl überlegte Einheitlichkeit und strenge Konsequenz, aber wir vermissen das Individuelle, das Zufällige, das innerlich Lebendige. Wir haben den Eindruck, daß Menschen unter all diesem Zwang ihre Persönlichkeit nicht restlos ausleben können, daß sie unter dem Drucke einer Unwahrheit stehen, die komödiantenhaftes Scheinleben von ihnen verlangt oder sie antreibt, solchem Zwange gleichsam heimlich, unter dem Rücken der Kunst, zu entrinnen. Merkwürdig unruhige Unterströmungen sind vorhanden und äußern sich in zahllosen 'Abirrungen' von der Antike. Eine genauere Beobachtung dieser verschiedenartigen Erscheinungen zeigt uns dann, daß wir im Empire einen Stil vor uns haben, der nur mit halbem Rechte als



□ Abb. 274: Porzellanschrank im Besitz des Herrn Hugo Helbing, München □

der volle Ausdruck seiner Zeit gilt. Es spricht aus ihm nur ein geringer Teil dessen, was das Leben und künstlerische Empfinden jener Tage ausgemacht hat, und das ist der tiefere Grund, warum wir ihn trotz der feinen Stimmungselemente, die ihm eigen sind, dürftig, ausdruckslos und langweilig finden. □

Die Einrichtung der napoleonischen Schlösser und Paläste, vor allem die von Malmaison, Compiègne und Grand Trianon wurde vorbildlich, und zwar für die Ausführung der Interieurs wie der Möbel, die in den Wohnsitzen der übrigen Mitglieder der Familie Bonaparte in den nächsten Jahren ausgeführt wurden. Den größten Luxus entfalteten Percier und Fontaine in der Ausstattung der Tuilerien. Sie erreichten hier in den Kaiserzimmern die höchste Pracht, deren der Empirestil



Abb. 275. Porzellanschrank im Kgl. Residenzschloß Stuttgart

überhaupt fähig war. So war z. B. das Schlafzimmer des Kaisers mit Trophäen, vergoldeten Stuckornamenten und Stoffen ausgestattet, die mit dem gekrönten Initiale des Kaisers geschmückt waren. An der Decke prangten gemalte Allegorien der Stärke, der Tapferkeit, der Weisheit usw. Auf einer Estrade erhob sich das Bett, mit Samten aus Lyon behängt und von einer Krone überragt. Vasen aus Sèvres, Bronzen von Thomire, Goldschmiedearbeiten von Auguste oder Biennais schmückten die von Jacob-Desmalter ausgeführten Möbel, die reich geschnitzten und vergoldeten Stühle und Sofas waren mit Lampas aus Lyon oder mit Gobelins bedeckt. Auch die neu eingerichteten Säle und Gemächer in Versailles, Saint Cloud und Fontainebleau wiesen Beispiele des vollendetsten Empirestils auf, deren man sich in ganz Europa als Muster bediente. □

Nach solchen Vorbildern wurden dann in England das Schloß Windsor, in Spanien das königliche Schloß zu Madrid, der Escurial und Aranjuez, in Italien die Paläste zu Florenz, Turin, Venedig, Rom usw., in Deutschland die Schlösser Wilhelmshöhe bei Kassel, Würzburg, Stuttgart, Ludwigslust, Darmstadt, Mannheim und viele andere eingerichtet [s. S. 341 und Abb. 266]. Auch der russische Hof folgte der von Paris ausgehenden Geschmacksrichtung und selbst der Kaiser von Brasilien wollte im Empirestil eingerichtet sein. □

Dem Beispiele der Höfe folgte der Adel in allen den genannten Ländern und endlich das Bürgertum. Mit dem Herabsteigen in tiefere soziale Schichten läßt sich eine immer fortschreitende Unabhängigkeit von den berühmten französischen Vorbildern beobachten. Sowohl lokale Bedingungen als ökonomische Ursachen machen ihren Einfluß geltend. In Deutschland und Österreich beschränkt sich die Ausstattung der Wände bürgerlicher oder bescheidener aristokratischer Wohnräume auf Malerei oder Papiertapeten, die in ihrer Wirkung gelegentlich durch maßvolle Stuckverzierungen gehoben werden [s. S. 343]. Feinere Papiertapeten werden noch immer aus Frankreich bezogen. England war zwar den Franzosen in dieser Industrie vorangegangen, aber Frankreich hatte den Vorsprung seiner Konkurrenten bald eingeholt. Bereits 1788 gab es nach Lafond in Paris 48 Händler

und Fabrikanten von Papiertapeten. Dem berühmten Haus Réveillon, das unter den Stürmen der Revolution untergegangen war, folgten Jacquemart, Carrè und Zuber, letzterer in Mühlhausen, und im ersten Dezennium des neunzehnten Jahrhunderts Dufour, Dauptain, Simon, Madère und Délicourt. Bei Dufour erschienen um 1810 Tapeten mit reichem figuralen Schmuck: die Abenteuer des Telemach und die Geschichte der Psyche; auch schöne figurale Grisaillen gingen aus seiner Fabrik hervor. Perciers Einfluß ist auch in diesem Industriezweig deutlich zu erkennen. Bei Papieren aus deutschen und österreichischen Fabriken mußte vielfach durch Handmalerei nachgeholfen werden. Daß aber auch innerhalb dieser bescheideneren Grenzen manches in seiner Art Vorzügliche geleistet wurde, zeigt das hier abgebildete Interieur aus einem bürgerlichen Wohnhause in der Nähe von Wien [Abb. s. S. 345].

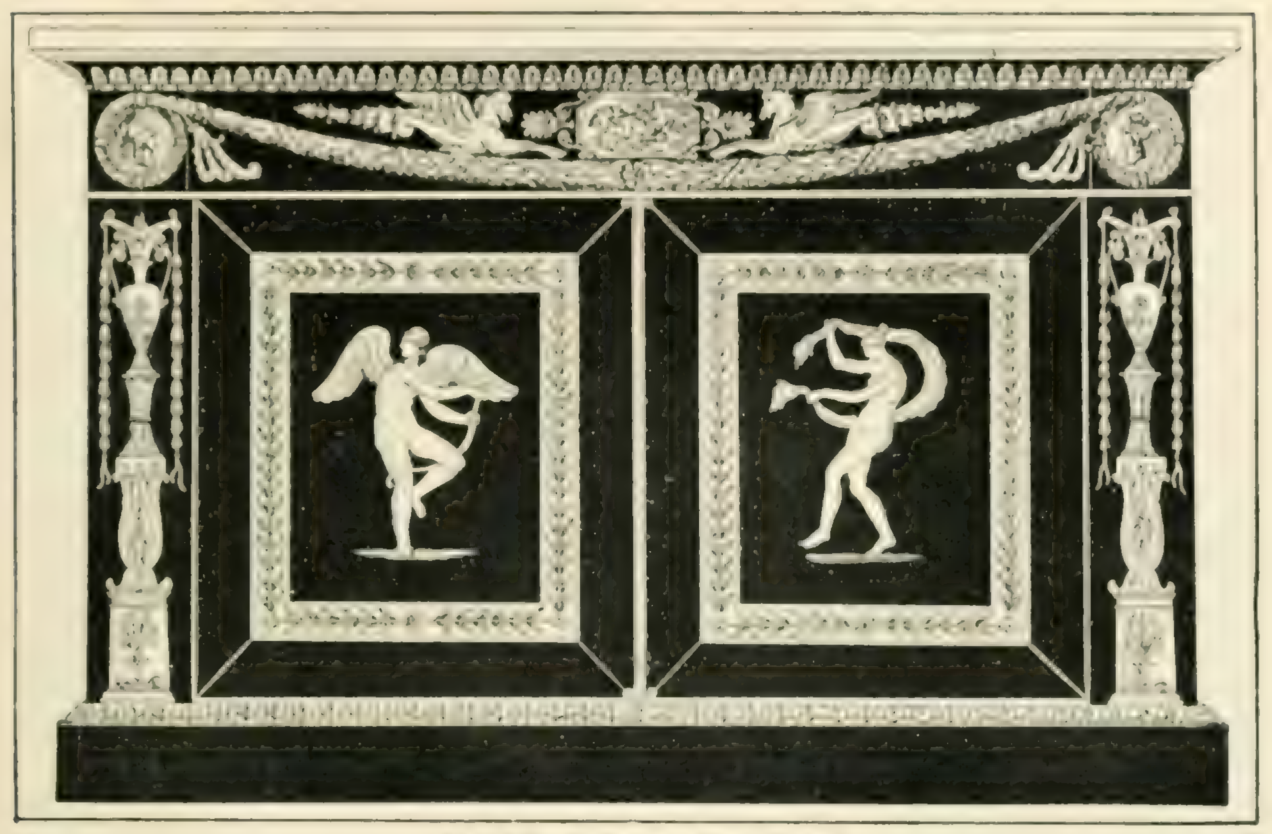


Abb. [illegible] Schrank, Oberteil versenkbar. Berlin, Kunstgew. M.

DAS MÖBEL. Der Mann von überragendem Talent, der die ganze Entwicklung beherrscht und auf die Stilentwicklung eminenten Einfluß nimmt, ist Jacques-Louis DAVID, der große Maler der Revolution. Er und sein Schüler und Gehilfe Moreau waren es, die dem Ebenisten Georges JACOB Möbelentwürfe im neuen Stil für das eigene Atelier zur Ausführung übergaben. Wir finden diese Möbel auf Davids Bildern wieder, vor allen auf dem Bilde der Mme. Récamier, das zwischen 1789 und 1790 entstanden ist. Das neue Genre fand Beifall. In Jacobs Werkstatt, wo die Arbeit seit dem Sturz des ancien régime stille gestanden war, häuften sich die Aufträge, und als es galt, den Sitzungssaal des Konvents auszustatten, war es Georges Jacob, der den Auftrag hierzu erhielt. Hierbei war es von entscheidender Bedeutung, daß sich der berühmte Ebenist, um Entwürfe zu erhalten, an zwei junge, unbekannte, fast mittellose Künstler wandte, die eben in Italien ihre Studien beendet hatten, an die bereits wiederholt genannten Architekten PERCIER und FONTAINE. Ihre Mitarbeiterschaft verhalf dem Ebenisten zu außerordentlichem Erfolg. Will man eine bestimmte Erscheinung als den Beginn der neuen Richtung im Kunstgewerbe bezeichnen, so sind es die Möbel für das Atelier David und für den Konventsaal. Mit diesen Leistungen beschloß Georges Jacob 1793 seine

Aufwärter mit Empiregläsern. Wiener Arbeit

Tätigkeit und übergab das Geschäft seinen Söhnen. Leiter des Ganzen wurde sein dritter Sohn François-Honoré, der sich fortan, um sich von seinen beiden Brüdern zu unterscheiden, JACOB-DESMALTER nannte. Der Beiname war nach Lafond 'Les Jacob', nach dem Namen eines Familiengutes in der Bourgogne gewählt. Von dieser Zeit an waren die genannten Architekten und Jacob Desmalter, mit dem sich der berühmte Ziseleur Thomire zur Ausführung der Bronzebestandteile verband, unzertrennliche Arbeitsgenossen und die maßgebendsten Künstler in der Entwicklung des Empire-Möbels. Bald wurde auch das Hotel, das Mme. Récamier von Necker gekauft hatte, nach Angaben Perciers eingerichtet, und ihr Haus galt fortan als Muster guten Geschmackes. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die fernere Entwicklung des französischen Empire war ferner der belebende Einfluß, den ein Künstler vom Range PRUD'HONS auf das gesamte französische Kunstleben ausübte. Nicht so sehr das wenige, was er für das Kunstgewerbe entworfen hat, [Toilettetisch als Geschenk der Stadt Paris an die Kaiserin Josephine, Wiege des Königs von Rom u. a.] als vielmehr seine Gesamtauffassung von den Aufgaben der Kunst, waren hierbei das Entscheidende. Durchschlagenden Erfolg, weit über die Grenzen Frankreichs hinaus, hatte das berühmte Vorlagenwerk von Percier und Fontaine, das die wichtigsten Entwürfe der beiden Künstler namentlich für Interieurausstattungen und Möbel, aber auch für allerlei Geräte und



□ Abb. 278: Buffet aus Compiègne □

Gefäße enthielt. Ein anderes Vorlagenwerk von hervorragender Bedeutung war das von Beauvallet. Ferner sind zu nennen M. Santis 'Modèles de Meubles et de Décorations intérieurs' und mehrere Pariser Zeitschriften, wie 'Notice générales des Inventions et Découvertes', das 'Journal des Artistes' und das 'Journal Politechnique'. □

Das vorbildliche antike Quellenmaterial des Empiremöbels ist von zweierlei Art. Es gehört entweder der Architektur oder der Bronzeplastik an; für einige Stuhlformen hatte man überdies direkte Beispiele in der Wand- und Vasenmalerei. Daraus ergeben sich zwei Hauptgruppen von Möbeln, eine mehr tischlerisch-architektonische, die sich im wesentlichen an Tempel und Denkmalformen (Triumphbogen, Sarkophage, Grabmäler, Opferaltäre) anschließt, und eine bildhauerische, in der geschnitzte oder in Bronze ausgeführte Fabelwesen, römische oder ägyptische Figuren und symbolische Tiere, wie Sphingen, Greifen, Adler, Löwen usw. die Hauptsache bilden. Aus Kombinationen beider Hauptrichtungen gehen dann weitere Abarten hervor. Im Unterschiede zum Louis-XVI verschwinden allmählich die vierkantigen nach unten zugespitzten Möbelbeine und werden durch säulenförmige oder geschnitzte Stützen ersetzt. Runde nach unten zugespitzte Beine kennt aber auch noch der Empirestil. □

Das Säulen-Ideal ist jetzt nicht mehr das der jonischen, sondern das der dorischen Ordnung, was beim Möbel darin zum Ausdruck kommt, daß etwa vorhandene Säulen gar keine oder eine sehr schwach entwickelte Basis erhalten und dafür auf einem unter dem ganzen Möbel durchgehenden stufenartigen Unterbau aufsitzen. Das Panneau findet, ebenso wie es an der Wand nicht mehr auftritt, auch im Möbel

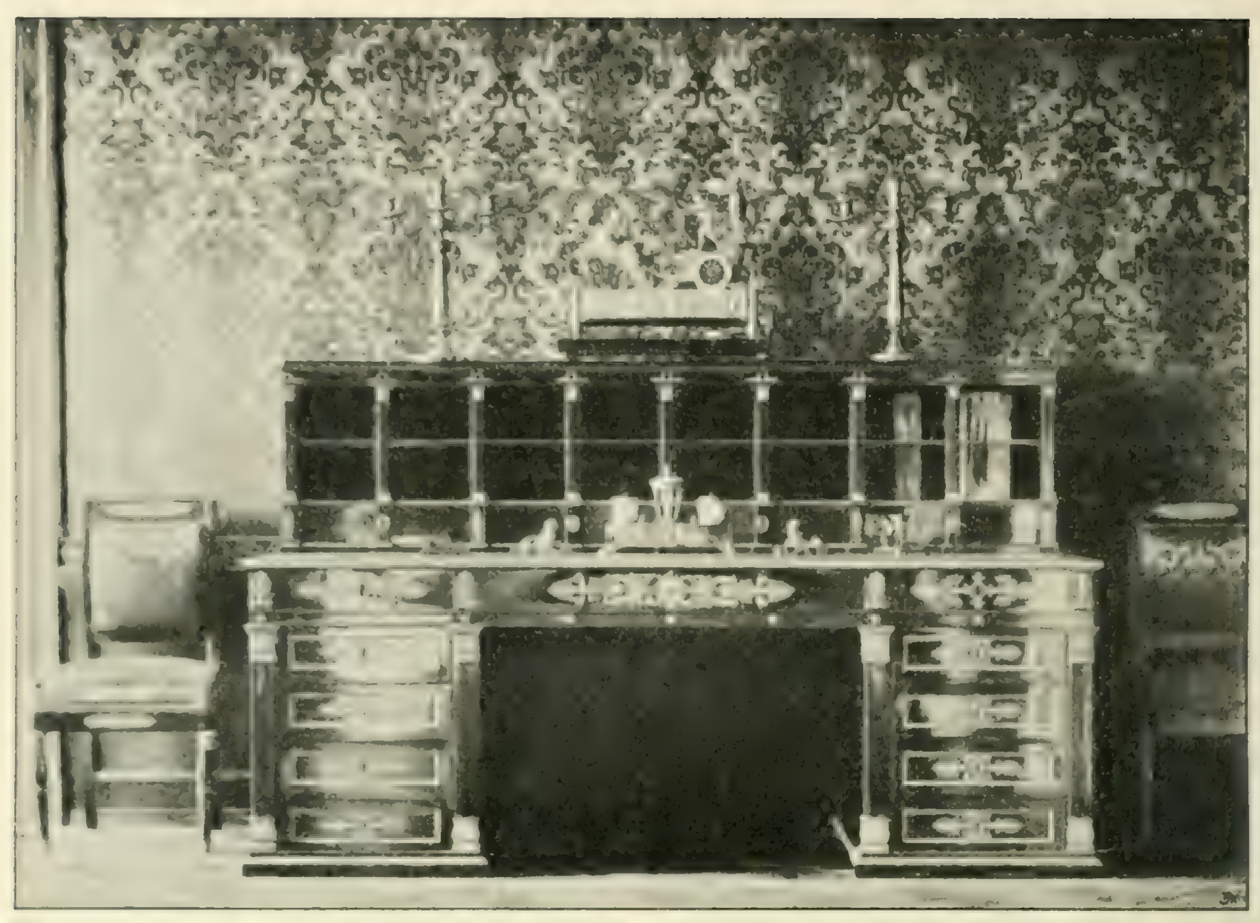


Abb. 279: Buffet aus Schloß Unterzenn in Mittelfranken

keine Verwendung. An seiner Stelle erscheint die glatte Fläche oft mit schlichter Mittelverzierung in Form einer Figur, einer Gruppe oder eines Ornamentes. Das Brett als Grundform in der Tischlerei gelangt mehr als bisher zu seinem Rechte. Die Tendenz, die Flächen rechtwinklig zu umrahmen, tritt zurück gegen das Streben, die Gliederung durch klare, manchmal selbst massige Architekturformen herbeizuführen. Neben dem dorischen wird jetzt dem korinthischen Kapitell der Vorzug gegeben. Das Akanthusblatt des korinthischen Kapitells wird äußerst flach behandelt und erhält oft obendrein ein umsäumendes Band. Die Bereicherungen mit Blatt- und Blumengehängen, Medaillons etc. werden weggelassen. Der Bronzeschmuck der Möbel wird beibehalten, ändert aber seine Form. An Stelle der Köcher, Fackeln, schnäbelnden Tauben und sonstigen Symbole der Liebe treten römische Liktorenbündel, Waffen, namentlich Schwerter, Kanonen, Lanzen, Fahnen, phrygische Mützen, Glückssterne, behelmte Köpfe, der gallische Hahn Eichenzweige, Lorbeerkränze, Palmzweige, Adler, Blitze des Jupiter, Glücks-, Sieges- und Friedensgöttinnen usw. Patriotische Embleme waren besonders unter der Republik beliebt. Unter dem Directoire traten ägyptische Motive, anschließend an Napoleons Expedition an den Nil, in den Vordergrund; während des Konsulats waren Schwäne beliebt, unter dem Kaiserreich kamen neben den bereits genannten Emblemen die napoleonische Biene und das N als Schmuckmotiv in Mode. Diejenigen Möbel, bei denen das architektonische Element vorherrscht, suchen ihre



SCHREIBSCHRANK IN MAHAGONI MIT BRONZEBESCHLÄGEN
BERLIN UM 1820 · KÖNIGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUM BERLIN



□ Abb. 280: Schreibtisch im Kgl. Stadtschloß zu Kassel □

wesentlichen Vorzüge in schönem Holze und in den fein ziselierten Bronzeauflagen. Überhaupt zeichnen sie sich durch hohe technische Vollendung, große Solidität und manchmal auch durch sehr zweckmäßige Formen aus. Das bevorzugte Material ist Mahagoni- und Ebenholz. Bei Möbeln für den Salon sehen wir auch nicht selten weiß gestrichenes Holz mit geschnitzten und vergoldeten Reliefauflagen. Die bildhauerisch ausgestalteten Möbel vernachlässigen das Holz als solches und legen den Hauptwert auf die Schnitzerei, die Vergoldung und die Bronzierung, die antike grüne Patina vorzutäuschen beabsichtigt. Tragende Glieder, wie Tisch- und Möbelbeine, sowie Stützen jeder Art, erhalten figurale, seltener ornamentale Formen. Bei vielen Möbeln finden wir die bildhauerische und architektonische Richtung vereinigt. Die Zahl der Pariser Ebenisten, die alsbald im Genre Desmalter arbeiteten, wuchs rasch. Vor allem verdienen genannt zu werden: ALEXANDRE, der sehr früh schon nach Zeichnungen von L. David arbeitete, ferner ERICOURT, DESGUERRES, Jacques-Antoine BRUNS, François-Ignace PABST und Simon MAUCION. Die bedeutendsten Konkurrenten Desmalters waren aber LIGNEREUX, BURETTE und LEMARCHAND. □

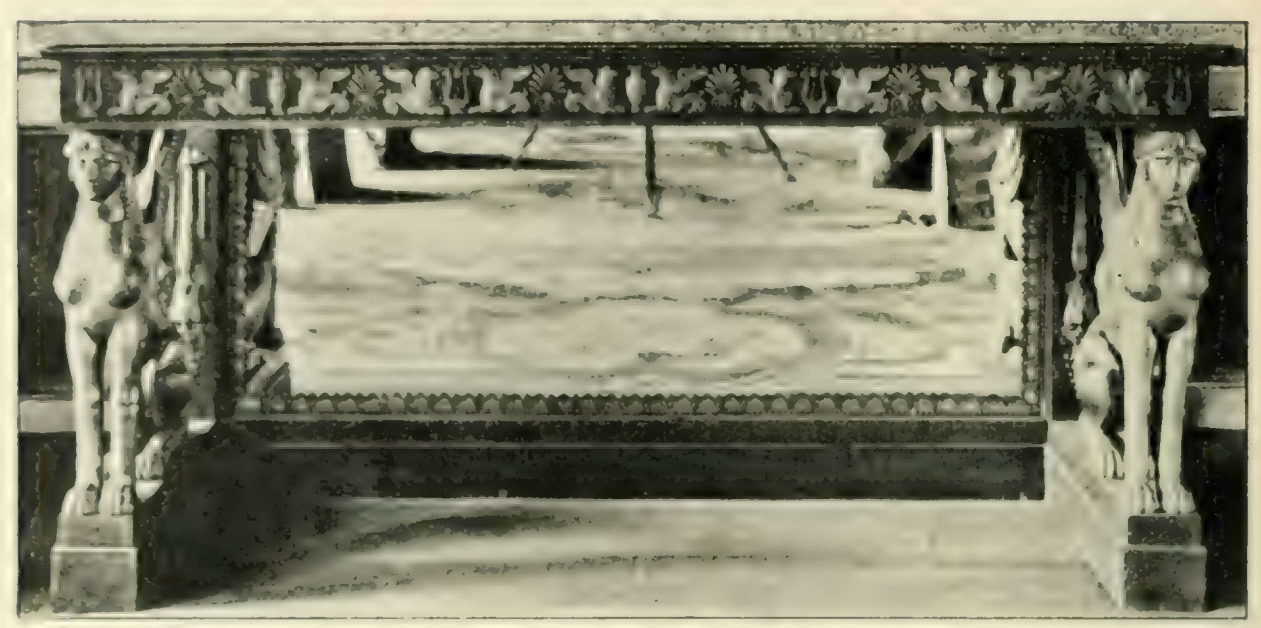
Die Möbelgattungen des Empire sind dieselben wie die des Louis XVI. Die KOMMODEN sind auch im Empire oft prächtige Schaustücke; die Entwürfe, die das Sammelwerk von Percier und Fontaine hierfür bietet, unterscheiden sich nur wenig vom Kompositionsschema der Louis XVI-Zeit. Auffallend ist vor allem die Kürze der Beine. Der Empire-Künstler sieht in den Beinen ein Hindernis, das Möbel





Abb. 281 und 282: [Links] Schreibschrank aus der Sammlung des Herzogs Karl Theodor in Bayern.
[Rechts] Schreibschrank in ungarischer Esche. Wien um 1810

monumental zu gestalten. Kann er sie nicht weglassen und durch einen Sockel ersetzen, so sucht er wenigstens die störende Wirkung der Lücken zwischen den Beinen auf ein Mindestmaß zu beschränken und bildet sie kurz, gelegentlich auch möglichst massig. Die Vorderseite der Kommode präsentiert sich als eine scheinbar ununterbrochene oder in der Mitte senkrecht geteilte Fläche, die durch Doppeltüren gebildet wird, hinter denen sich die Schubladen befinden. Unmaskierte Schubladen sind bei einfacheren Stücken auch im Empire üblich. An beiden Ecken flankieren Säulchen, Pilaster oder figurale Träger das Möbel, und bilden die Stützen eines friesartigen Abschlusses, als den sich die oberste, seichter gehaltene Schublade mit der darüber befindlichen Deckplatte darstellt. Die Reliefornamentik in vergoldeter Bronze erfreut sich derselben delikaten Behandlung wie im Louis-XVI-Stil und hebt sich wirkungsvoll vom fein polierten Eben- oder Mahagoniholze ab (Abb. 268). Auf die Wandlung, die diese Ornamentierungsweise im Empire erfährt, wurde bereits hingewiesen. Dasselbe Schema bleibt auch für die deutsche Kommode das übliche, wie die Abbildung 269 zeigt. Ein charakteristisches Stück für italienische Möbel dieser Art ist die hier abgebildete



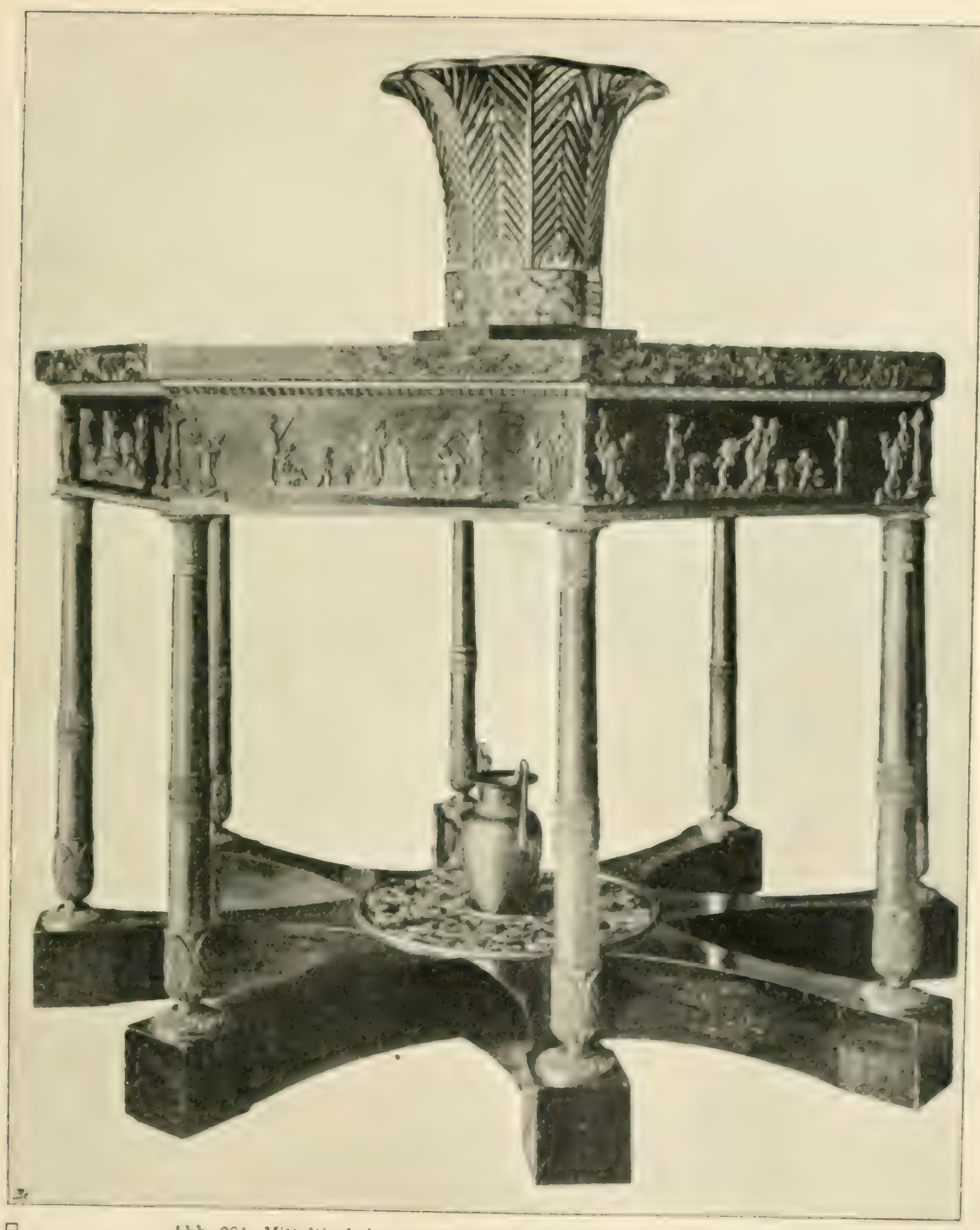
□ Abb. 283: Konsoltisch aus dem Hôtel Beauharnais □

[Abb. 270] Kommode des Berliner Kunstgewerbemuseums. Es ist eine Mailänder Arbeit von Magiolino da Barabigio. Weitere Vereinfachungen in der Ausbildung der Kommode ergeben sich durch Hinweglassung der Ecksäulchen und Herabminderung des Bronzeschmuckes. □

Eine Variante der Kommode, die in dieser Zeit entstand, ist schmäler, erhebt sich aber dafür bis in Kopf- oder Schulterhöhe und hat eine größere Anzahl von Schiebladen. □

Diesem Möbel in den Dimensionen verwandt ist der SCHRANK. Er wird in der Empirezeit sowohl eintürig, als auch zweitürig gebildet. In prächtigeren Exemplaren wie in dem hier in Abbildung 271 vorgeführten, hat das Möbel in einem Uhrenaufsatz und einer Büste einen bekrönenden Abschluß erhalten; im übrigen ist auch für den Schrank der Aufbau der Kommode maßgebend geblieben. Der hier abgebildete zweitürige Wiener Schrank ist aus fein poliertem Birnholz mit aufgelegten geschnitzten und vergoldeten Ornamenten aus Lindenholz [Abb. 272]. Unter dem Einflusse einer stets fortschreitenden Differenzierung der Lebensformen und Bedürfnisse hat indes kaum ein anderes Möbel so viele Modifikationen erfahren wie der Schrank der Empirezeit. □

Im Gegensatz zu der sonstigen Abhängigkeit von Frankreich zeigt sich beim BÜCHERSCHRANK eine oft sehr auffallende Abhängigkeit von englischen Beispielen. Ein wesentlich deutsches Möbel ist dagegen der Porzellanschrank. Der Bücherschrank ist durch die verglasten Türen mit ihrem zierlichen Stabwerk, das zu mannigfachen gitterartigen Mustern benützt wird, charakterisiert. Der übrige Aufbau entspricht dem der früher vorgeführten Schränke. Je nach Bedürfnis hat ein solcher Schrank bloß zwei Flügeltüren oder ist in drei oder mehr Teile gegliedert [s. S. 351 und Abb. 273]. Der PORZELLANSCHRANK hat nicht nur verglaste Türen, sondern häufig auch verglaste Seitenwände. Die Gittermusterung fehlt hier selbstverständlich. Die Verglasung beschränkt sich aber oft nur auf den oberen Teil, wogegen der untere entweder als Kommode ausgestaltet und



□ Abb. 284: Mitteltisch im großen Salon des Schlosses La Malmaison □

mit Schubladen versehen oder durch Türen mit Holzfüllungen im unteren Teil verschlossen ist [Abb. 274 und 275]. Auch als Aufsatzschrank auf einem nach Art der Konsol-Schränkchen ausgebildeten Unterteil kommt der Porzellanschrank der Empirezeit vor. Die Ausstattung mit Ecksäulen, hermenartigen Ecklösungen, Bronzebeschlägen u. dgl. ist die der übrigen Möbel verwandter Art. Eine beson-



Abb. 285: Tischchen in geschwärztem Holz. Wien um 1800

ders zierliche, im späteren Empire vorkommende Abart ordnet an der Vorderseite vier schlanke Säulchen an, die zu beiden Seiten eines breiteren Mittelteiles paarweise und ziemlich nahe aneinander gerückt stehen, und läßt die Verglasung bis zum niederen Sockel des Schrankes herabreichen. In engem Zusammenhange mit dem Porzellanschrank stehen die in dieser Zeit aufgekommenen offenen Etagèren, die auch zur Schaustellung von Porzellan dienten und oft sehr zierlich innerhalb des üblichen Formenkreises ausgestattet wurden. Auch die mehrstöckigen runden Etagèren, die sogenannten Aufwärter, sind eine Erfindung dieser Periode [Abb. 277]. □

So wie für Porzellan und Glas sind auch für Silber und andere Objekte eigene Schränke und schrankartige Möbel konstruiert worden. Indes würde es den Rahmen dieser übersichtlichen Darstellung weit überschreiten, wollte man auch nur die häufigsten Varianten aus der Gruppe schrankförmiger Möbel dieser Zeit mit ihren zahlreichen Mechanismen, Subtilitäten und Geheimfächern anführen. Nur des Beispiels wegen sei daher noch der Schrank mit versenkbarem Oberteil von Wolffsohn in Wien erwähnt, der mit komplizierter Innenverzierung als Hausapotheke ausgestattet ist, und an der Vorderseite das Monogramm der Königin Luise und Friedrich Wilhelms III. trägt [Abb. 276]. □

Das der Kommode verwandte BUFFET, hat in Frankreich gegenüber dem der vorangegangenen Periode geringe Veränderungen erfahren; es ist nur massiger, schwerer, monumentaler geworden. So zeigt es sich auch in dem hier vorgeführten Typus [Abb. 278]. □

Anders gestaltet finden wir das Büfett in Deutschland, sobald es von englischen Vorbildern beeinflußt ist. Es besteht in diesem Falle aus einem Mittelteil mit Schiebladen, der in seiner unteren Partie, wo sich ein Raum zum Aufstellen größerer Gefäße darbietet, geöffnet ist, und aus zwei postamentartig gestalteten flankierenden Seitenteilen, auf denen die bereits im vorangegangenen Abschnitte besprochenen Vasen für das Tafelsilber ihren Platz haben [Abb. 279]. Manchmal erhebt sich an der Rückseite des Mittelteiles, ebenfalls nach englischem Vorbilde, eine nicht allzu hohe Vorrichtung zum Aufstellen von Anbietplatten u. dgl. □

Auch im Empire wiederholen sich die drei Typen von SCHREIBTISCHEN, die wir im Louis-XVI-Stil kennen gelernt haben. Die Aufmerksamkeit, die das

Empire der Ausgestaltung dieses Möbels zuwendet, darf uns in der Zeit des lebhaften Briefwechsels und der Memoiren-Literatur nicht überraschen. Die vornehmste Gattung in der ersten Zeit des Empire ist das Zylinder-Bureau. Diese Form hat auch der Schreibtisch des Konsuls Napoleon aus Malmaison, der sich gegenwärtig in Wien im Besitze des Grafen Johann Pálffy befindet. Er ist aus Mahagoni mit reicher Goldbronzeverzierung. Die Platte ruht auf 12 toskanischen Säulen. Der Aufsatz öffnet sich in drei gedrückten Bogen mit reichem Sockel- und Triglyphenfries, und wird von einer Balustrade abgeschlossen. Die überhöhte Mitte trägt vorne einen Puttenfries in Goldbronze, die Künste und Wissenschaften darstellend; im Inneren birgt der Schreibtisch ein Musikwerk. Ein einfacheres Zylinder-Bureau befindet sich im Hôtel Beauharnais in Paris, dem gegenwärtigen deutschen Botschafter-Hôtel. Schmucklose, bescheidene Wiederholungen dieses Typus sind auch in Deutschland nicht selten, so im königlichen Schloß zu Aschaffenburg, im Schloß Paretz bei Potsdam und anderwärts. Im Laufe der weiteren Entwicklung des Empirestils trug das bureau plat über das bureau à cylindre den Sieg davon. Die später für Napoleon angefertigten Schreibtische sind flach mit oder ohne rückwärtigen Aufsatz. Als Beispiel komplizierter Ausführung verdient ein von Jacob-Desmalter für Napoleon angefertigter Schreibtisch erwähnt zu werden, der dreiundvierzig Laden verschiedener Größe, siebenunddreißig Sicherheitsschlösser, elf Geheimfächer und zwei Kassen enthält, die nur mit fünf verschiedenen Schlüsseln zu öffnen sind. Ein kleinerer, ebenfalls von Jacob Desmalter und zwar für Malmaison ausgeführter und wiederholt abgebildeter Schreibtisch hat die Form eines Triumphbogens. An den einspringenden Ecken befinden sich karyatidenartig behandelte große Victorien in vergoldeter Bronze, die Zarge mit der Schieblade ist als prächtiger breiter Fries gebildet, den zu beiden Seiten des Schlüsselloches zwei große, in Akanthusranken endigende Greifen in vergoldeter Bronze schmücken. Außerordentlich prächtige Möbel dieser Art befinden sich u. a. auch auf Schloß Wilhelmshöhe und im königlichen Stadtschloß in Cassel (Abb. 280). Ein bescheideneres Beispiel besitzt das Bayerische National-Museum in München. Die während des Empire beliebteste und verbreitetste Form dieses Möbels ist



Abb. 286: Bett Napoleons I. in Compiègne

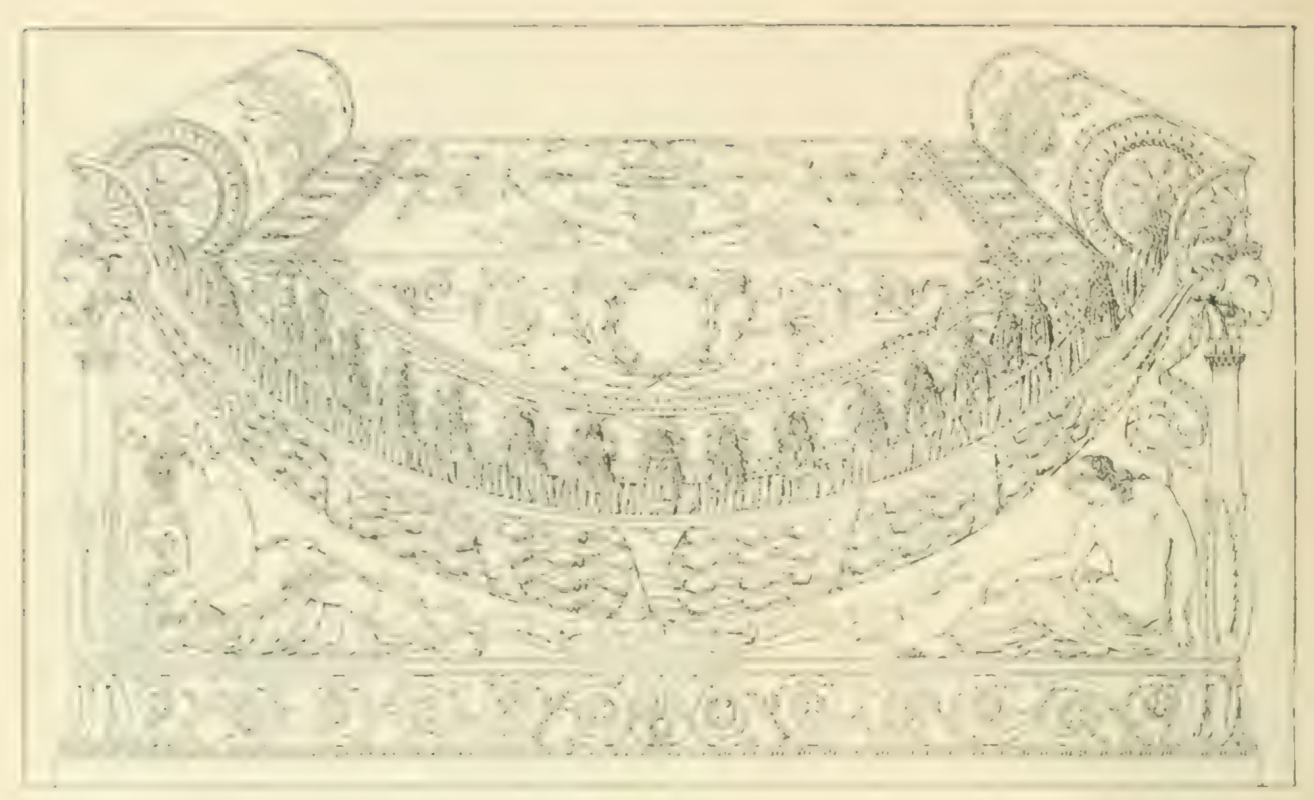


Abb. 287: Bett. Entwurf von Percier

aber die Schrankform, der Chiffonier-sécretaire, den wir bereits in der Louis-XVI-Zeit kennen gelernt haben. Die Hauptdisposition des Möbels ist dieselbe geblieben, nur die Zeichnung und Verteilung etwa vorhandener Bronzeauflagen sowie die Anordnung von architektonischen Schmuckformen folgt den nunmehr geltenden Grundsätzen. Besonders kompliziert und spitzfindig pflegte aber das Empire die Inneneinrichtung des oberen Teiles auszuführen. Um einen größeren, meist offenen Mittelraum gruppieren sich kleinere und größere Lädchen und Fächer mit allerlei Geheimfächern und sonstigen Vorrichtungen. Alles ist in feinen Hölzern, gewöhnlich von verschiedener Farbe, gearbeitet und nicht selten mit Intarsien oder Malereien geschmückt, wie dies auch bei dem hier abgebildeten Sekretär des Berliner Kunstgewerbemuseums der Fall ist, der sich überdies durch einen krönenden Aufsatz



Abb. 288: Nachtkästchen. Entwurf von Percier

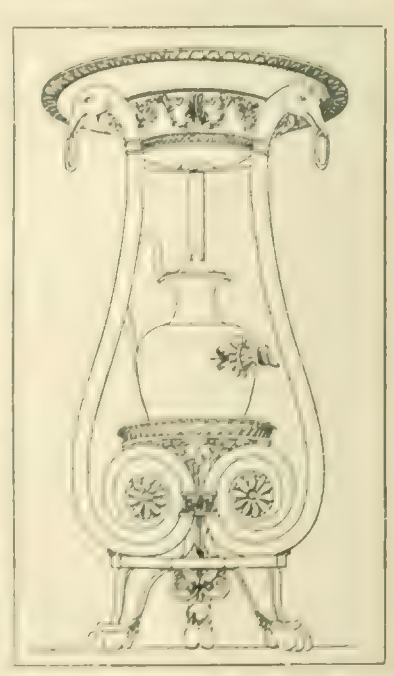


Abb. 289: Lavabo. Entwurf von Percier



SCHREIBSCHRANK IN CEDERNHOLZ MIT WEDGWOOD EINLAGEN, ENGLISCH KÖNIGLICHES KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU BERLIN







SCHLAFZIMMER IM
HOTEL BEAUHARNAIS



Abb. 290: Toilettentisch und Fauteuil. München. Privatbesitz

mit Tempelfassade auszeichnet [Abb. S. 359]. Die größte Sorgfalt ist dem meist offenen Mittelraum gewidmet. Er präsentiert sich gewöhnlich als zierliches Tempelchen mit Giebel und Alabastersäulchen und ein an der Rückwand angebrachter Spiegel pflegt die Raumwirkung dieses puppenhaft kleinen Interieurs zu erweitern. Manche von diesen Möbeln weisen ägyptische Motive auf, schließen nach oben mit einer weit ausladenden Hohlkehle ab, die die geflügelte Sonnenscheibe schmückt, und sind mit Sphingen und Hieroglyphen verziert. Andere tragen in der Mitte einen kleineren Aufsatzschrank, in den auch oft Spiegel eingelassen sind. Wieder andere haben als Unterbau statt des Schränkchens mit Laden oder Fächern einen Konsoltisch, wie der hier abgebildete Schreibschrank aus der Sammlung des Herzogs Karl Theodor in Bayern [Abb. 281]. Die typische deutsche Form dieses Möbels, wie es in gut bürgerlichen Kreisen Deutschlands üblich war, ist auf dem Tafelbilde wiedergegeben, es ist mit außerordentlicher Genauigkeit gearbeitet, über die aufklappbare Verschlußplatte läßt sich die Schreibfläche herausziehen, während die obere Schieblade derart konstruiert ist, daß sie auch als Stehpult dienen kann. Geheimfächer sind an diesem Sekretär nicht an-



SCHREIBSCHRANK, DEUTSCH UM 1810. IM BESITZ DES HERRN
VERLAGSBUCHHÄNDLERS MARTIN OLDENBOURG IN BERLIN





gebracht. Auch ganz absonderliche Formen treten auf, wie der hier wiedergegebene Wiener Sekretär in ungarischem Eschenholz, innen und außen mit Intarsien verziert und an den Ecken mit bronzierten geflügelten Sphingen geschmückt, die sich an den trommelförmigen Mittelteil des Möbels anschließen [Abb. 282]. □



Abb. 29[illegible]. Stehspiegel aus dem großherzogl. Schloß zu Schwetzingen □

Schon mehr in die Biedermeierzeit gehören die SEKRETÄR-KOMMODEN. Es sind gewöhnliche Kommoden, deren oberste Lade, wenn sie herausgezogen ist, eine Schreibfläche mit den nötigen Einrichtungen bietet. Sehr zierliche Möbel waren auch in der Empirezeit die Damenschreibtische; auch sie wurden gelegentlich noch mit Rollverschluß angefertigt, die meisten haben aber die Form des bureau plat mit rückwärts angebrachtem Aufsatz. So finden wir sie besonders oft in England, wo noch immer bei feineren Stücken bunte kleine Malereien die Mitte der Zierfelder einnehmen. □

Das KABINETT oder der Schmuckschrein kam während des Empire im allgemeinen außer Mode. Bekannt sind aber die beiden Schmuckschreine, die Jacob-Desmalter für die Kaiserinnen Josephine und Marie-Louise anfertigte. Inbesondere der für Marie-Louise ist ein Prunkstück ersten Ranges, lebhaft an Schwertfegers Kabinett für die Königin Marie-Antoinette erinnernd, und seinerzeit als das schönste existierende Möbel betrachtet. Er ist aus Mahagoni mit vergoldetem Bronzeschmuck. Die Komposition der figuralen Bronzeappliken rührt von Prud'hon her. Im Mittelfelde ist die Geburt der Venus dargestellt; Nymphen, Amoretten, ein Schmetterlingsfries und verschiedene Symbole und Attribute schmücken die übrigen Teile des Schrankes. Eine Nebeneinanderstellung der beiden vielfach abgebildeten Kabinette demonstriert eindringlicher als jede Schilderung den Rückgang des Geschmacks, wie der Phantasie und Grazie während des Empire. □

Der KONSOLSCHRANK, ebenso wie der KONSOLTISCH unterliegt denselben Veränderungen, die das Empire bei den übrigen aus der vorangegangenen Periode übernommenen Möbeln vornimmt. Ägyptisierende und gräzisierende Hermen, runde oder vierkantige Säulen mit korinthischen Kapitellen tragen die mit Bronzen geschmückte Zarge, auf der die Platte ruht. Auch große geschnitzte und vergoldete Sphingen dienen mit ihren Häuptern und Flügeln als tragende Stützen. Ebenso kommen Doppelstellungen von Säulen oder Hermen an den Ecken vor. Eine bestimmte Gattung von Konsoltischen weist an der Vorderseite in S-Form geschwungene Beine auf, die an den Stühlen und Tischen desselben Raumes wiederkehren. Der Konsoltisch sowohl wie der Konsolschrank ruht gewöhnlich



□ Abb. 282 Stuhl mit Lampasbezug, Hotel Beauharnais □

auf einer durchgehenden stufenförmigen Platte. Konsoltische mit halbrunder Platte oder abgerundeten Ecken sind seltener, aber keineswegs ausgeschlossen. Auch nach der Mitte zu eingezogene Beine an der Vorderseite kommen bei Empire-Konsoltischen noch vor; häufig sind unterhalb der Platte an der Rückseite Spiegel angebracht, die gleichsam eine Fortsetzung des Spiegels bilden, der sich über dem Konsoltisch erhebt [Abb. 283]. Bemerkenswert ist die Sitte, diese Pfeilerspiegel oben und unten durch breite Holzeinsätze innerhalb der Umrahmung zu verkürzen. Sie sind höchst charakteristisch für den Pfeilerspiegel dieser Zeit und werden mit Malerei oder Bronzeapplikengeschmückt, die in ihrer Zierlichkeit eines bescheidenen Reizes nicht entbehren. Eckschränke, wie Eckmöbel überhaupt, sind im Empire nicht mehr häufig. Größere Bedeutung als im Louis-XVI-Stile gewinnt dagegen jetzt der TISCH. In seinen prunkvollsten Repräsentanten erscheint er nicht selten als kleine Säulenhalle, deren Dach die Platte mit der als Fries behandelten Zarge bildet; so z. B. im großen Salon zu Malmaison, wo ihn Percier als Oktogon mit reichem Bronzeschmuck ausgebildet hat; im Mittelpunkte der sternförmig ausgezackten Basis ist eine gräzisierende Amphora angeordnet [Abb. 284]. Ein diesem sehr ähnlicher Tisch im Schlosse Wetzdorf in Niederösterreich ist von kreisrunder Form, hat nur sechs Säulen, ebenfalls eine Mittelvase unter dem Tisch, im Zentrum der Basis, und einfacheren Bronzeschmuck an der Zarge. Andere ähnliche Tische verzichten gänzlich auf solchen Schmuck und begnügen sich mit fein ausgeführter Holzarbeit. An Stelle der Säulchen finden wir gelegentlich, wie z. B. im Königlichen Schlosse zu Aschaffenburg, auch schlanke Balusterformen. Mit der Neigung Motive aus Ägypten zu verwenden, scheint das Auftreten von fast naturalistisch behandelten Palmbäumen an Stelle von Säul-

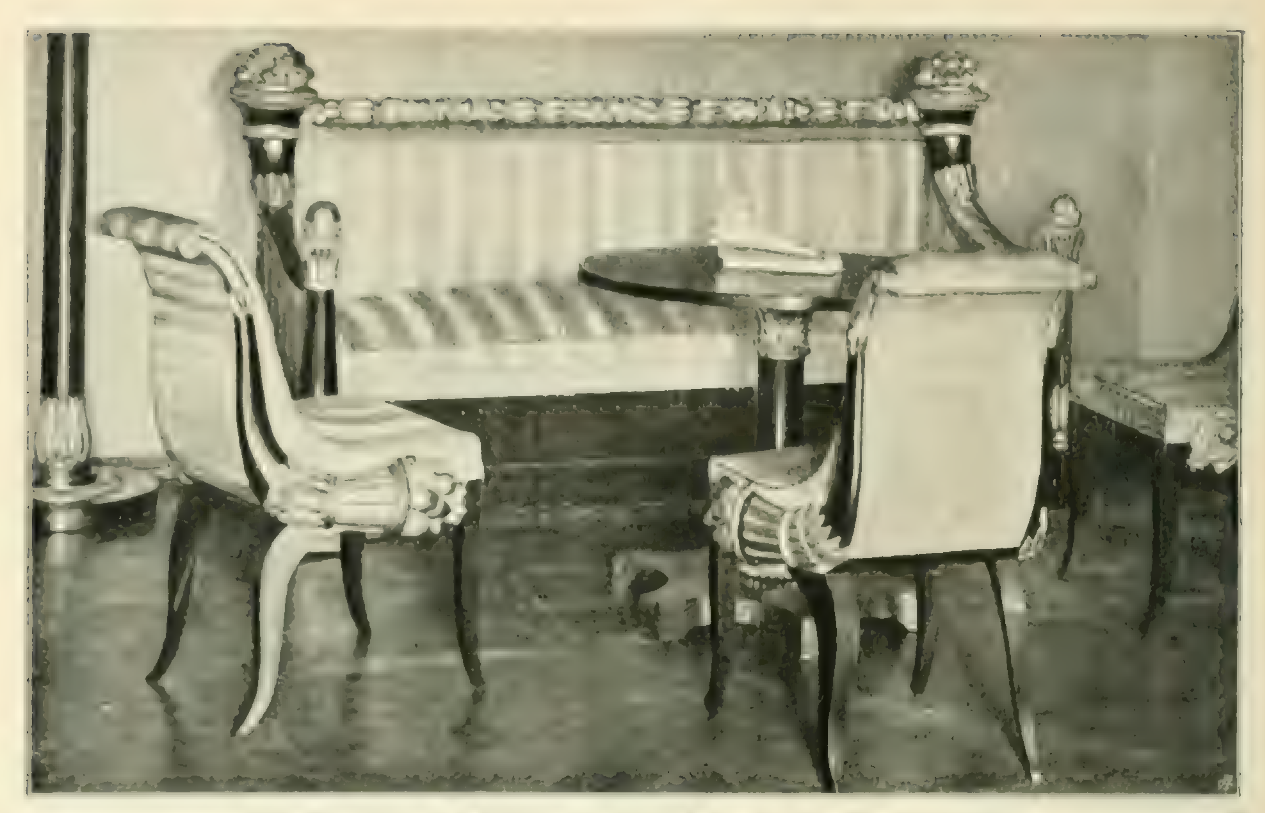
chen zusammenzuhängen. Solche Palmbäume kommen nicht nur als Tischbeine, sondern auch als Ecksäulchen an Schränken und andern Möbeln vor. Sie sind in Holz geschnitzt oder in Bronze gegossen und tragen an Stelle des Kapitells die Blätterkrone der Dattelpalme. Auch ovale und viereckige Tische mit mehr oder minder zahlreich angeordneten Säulchen als Tischbeine kommen vor; allen ist die durchgehende Fußplatte eigen, die, nur um den Füßen der an dem Tische Sitzenden Spielraum zu gewähren, oft in verschiedener Weise ausgeschnitten ist. □



Abb 293: Fauteuil mit Schwanen als Armlehnen, Hotel □ Beauharnais □

Dem in der Einleitung charakterisierten, bildhauerisch entwickelten Genre der Empiremöbel gehören die Tische an, die an Stelle der Beine antike Fabeltiere aufweisen. Auch Schwäne, Schlangen, Löwen und Delphine wurden in dieser Art verwendet. Ein besonders schöner von Schwänen getragener Tisch befindet sich im königlichen Residenzschloß in Würzburg. Der prächtige, vielfach abgebildete viereckige Tisch mit Karyatiden an den Ecken und dazwischen gestellten vierkantigen, reich dekorierten Stützen, der für Grand Trianon ausgeführt wurde, gehört ebenfalls in die Gruppe der bildhauerisch ausgestalteten Möbel.

Aus den von Säulchen getragenen Tischen hat sich der kreisrunde, von einer einzigen kräftigen Mittelsäule, an deren Stelle auch oft die Balusterform tritt, getragene Sofatisch des Empire, wie er allgemein üblich wurde, entwickelt. Bei viereckigen Tischen tritt in späterer Empirezeit oft die Lyra als tragende Stütze auf; und nicht nur in dieser Verwendung, auch im Dienste zahlreicher anderer Möbel, namentlich als Stuhllehne finden wir das apollinische Attribut in zahllosen Variationen immer wiederkehren. Neben den Sofatischen dürfen die Spieltische, die Kaffee- und Teetische mit besonderen für diese Zwecke berechneten Einrichtungen, sowie die mannigfachen verwandlungsfähigen Tische nicht unerwähnt bleiben. Beim GUÉRIDON wiederholen sich die Formen der größeren Tische in zierlichen Dimensionen, und überdies gestatten die geringen Anforderungen an die Tragfähigkeit dieses Möbels weitgehende Freiheiten, von denen diese Periode auch aus-



□ Abb. 284: Sofa und Stühle aus Schloß St. Martin, Oberösterreich □

giebigen Gebrauch macht. Eine zierliche Wiener Arbeit dieser Art ist das hier abgebildete runde Tischchen, von drei weiblichen Hermen mit geschwungenen Schäften getragen [Abb. 285]. □

Außerordentlich mannigfach ist die Form und Ausstattung der ARBEITSTISCHCHEN für Damen. Sie sind nicht mehr in demselben Maße bloß Ziermöbel von dekorativer Bedeutung wie in der vorangegangenen Periode, sondern erfüllen ihren ursprünglichen Zweck in viel vollkommener Weise. Vor allem ist der Tischler bemüht durch allerlei Vorrichtungen für bequeme Benützbarkeit zu sorgen, aber die sorgfältige Ausführung, die feinen Hölzer, Malerei, Bronzen und Einlegearbeit verleihen ihnen noch immer einen Zug von Vornehmheit. □

Wenn dem Empirestil Mangel an Phantasie zum Vorwurf gemacht wird, so muß dieser Tadel in bezug auf die Ausgestaltung, die das BETT erfahren hat, einige Einschränkung erfahren. Zwar fehlte es auch hier nicht an der sonst üblichen Trockenheit, und die Phantasie war mehr berechnend und verstandesmäßig, aber wir finden zahlreiche Formen und Motive, ja, man kann hinsichtlich dieses Möbels sogar behaupten, daß wenige Stilperioden hierin so viel Abwechslung kannten. Der Anstoß ging auch hier von den Architekten Percier und Fontaine aus. □

Schon 1789 waren in Paris die 'lits à la Révolution' aufgetaucht, mit allerlei Freiheitssymbolen, diesen folgte bald das 'lit patriotique', dessen Ecksäulen aus Lanzenbündeln mit phrygischen Mützen gebildet waren, dann kam das 'lit à la Fédération' mit vier Säulen aus Lictorenbündeln. Das Bett Napoleons in Compiègne erinnert in seiner zeltartigen Überdachung an den Feldherrnberuf des Kaisers [s. Abb. 286]. Das waren natürlich sehr vorübergehende und keineswegs durchgreifende Moden. Ihre Bedeutung liegt vor allem im Bruch mit der Tradition. □

Für längere Zeit mustergültig und stilbildend waren drei Formen: das 'lit à bâteau', das 'lit en arc' und das 'lit d'apparat'. Das erstgenannte wurde wegen seiner entfernten Ähnlichkeit mit einem Schiffe so genannt. Die Schmalseiten waren geschweift und stark nach auswärts gebogen, prächtigere Stücke an den Längsseiten mit figuralen und ornamentalen Bronzeappliquen geschmückt. Das 'lit en arc' hat seinen Namen von den Draperien, die von einem bogenförmigen, an der Decke befestigten Karnies herabhingen [s. Tafel Schlafzimmer der Kaiserin aus Malmaison.] Das 'lit d'apparat' zeigt zwei runde Pfühle, das eine am Kopfende, das andere der Symmetrie halber am Fußende [Abb. 287]. Die Schmalseiten dieser Betten haben senkrechte Wände und ihre ganze Erscheinung erinnert an antike Prachtsarkophage. Percier liebte es, das Bett in der Weise zu gestalten, daß Fuß- und Kopfende ungleich hoch waren. So hat z. B. auch das Bett der Kaiserin Josephine in Malmaison am Kopfende eine höhere Wand, mit prächtigen einem Füllhorn entsteigenden Schwänen geschmückt, während das Fußende bedeutend niedriger und bloß mit einem Füllhorn verziert ist. Manchmal baute Percier über dem Bette ein förmliches Tempelchen auf, dessen Formverwandtschaft mit den gemalten Architekturen Pompejis leicht zu erkennen ist [Abb. S. 367]. ☐



Abb. 290. Empirefauteuil mit Leder bezogen. Kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin ☐

Zu den künstlerisch gelungensten Möbeln der Empirezeit müssen die RUHEBETTEN gezählt werden. Bekannt ist das schöne Ruhebett der Madame Recamier im Bilde Davids, das zwischen 1789 und 1790 entstanden ist. Es wurde, wie bereits gesagt, vorbildlich für eine Reihe ähnlicher Möbel. Im übrigen finden wir Form und Schmuck der Betten auf die Ruhebetten übertragen nur mit dem Unterschiede, daß die Gesamtkonstruktion leichter und das Fußende niedrig gestaltet ist, während Rückenteil und Liegefläche den Sitzmöbeln entsprechend gepolstert und mit Stoff bezogen sind. ☐

Neben den Betten und Ruhebetten dürfen die WIEGEN nicht vergessen werden, von denen das Empire unübertroffene Prachtstücke in den zwei Wiegen für den König von Rom geschaffen hat; die eine befindet sich in Wien, die andere in Paris. Nach diesen Beispielen wurden an kleineren Höfen auch minder präch-

tige, aber immerhin noch sehr luxuriöse Möbel dieses Art angefertigt, wogegen in England zierliche, leichte Wiegen und Kinderbettchen entstanden, die später auch auf dem Kontinente in den weitesten Kreisen Nachahmung fanden. ☐



☐ Abb. 296: Wandschirm aus Schloß Malmaison ☐

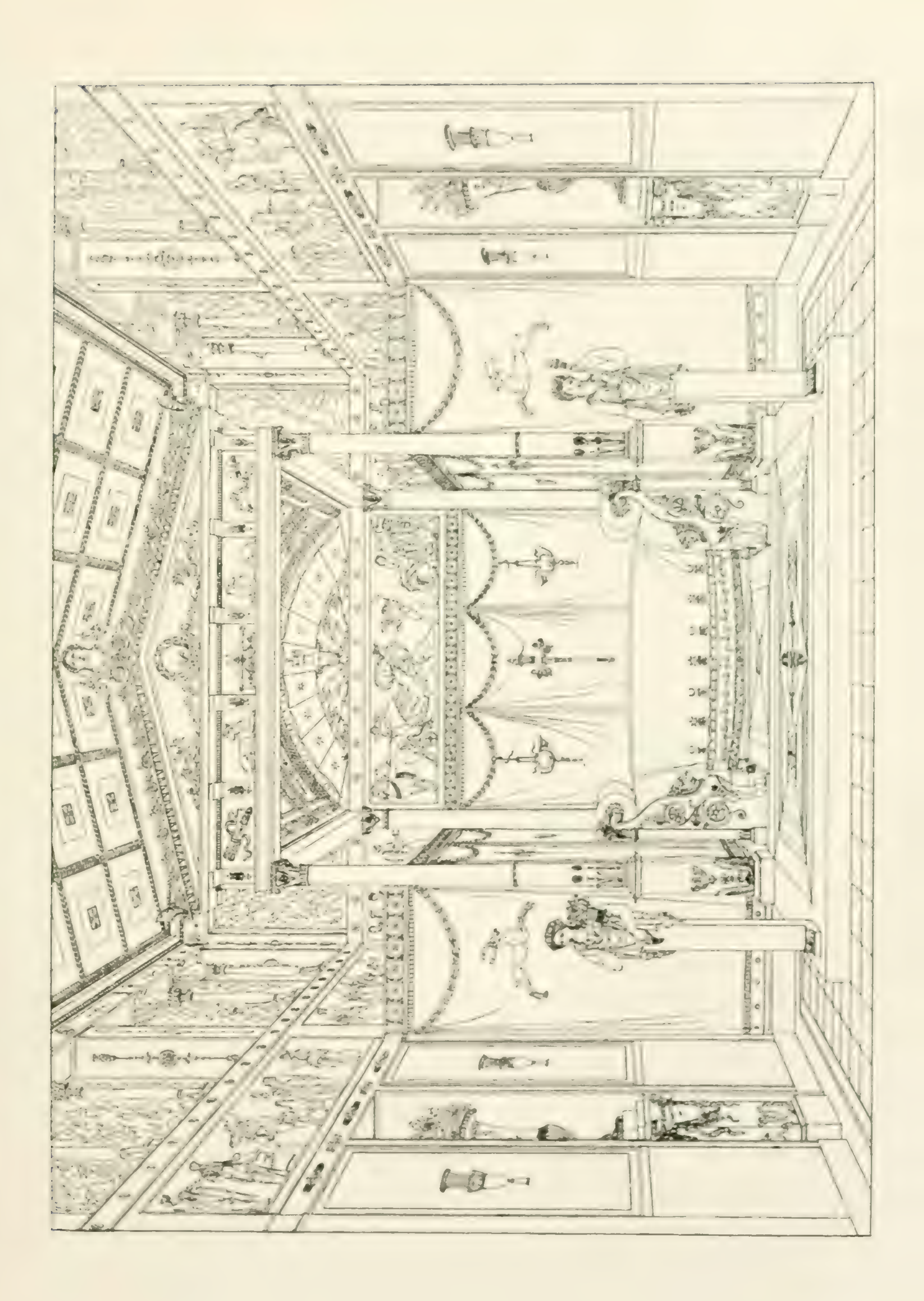
Nicht unwesentliche Bereicherungen hat das Schlafzimmer der Empirezeit durch mehrere bis dahin nicht übliche Möbel erfahren; so durch das NACHTKÄSTCHEN, das nach seiner Form und Herkunft mit den piedestalförmigen Seitenschränkchen der englischen Büfetts verwandt ist und den Charakter eines Piedestals auch in seiner neuen Bestimmung behielt. Sehr oft gab man diesem Möbel auch die Form eines Säulenstumpfes oder eines antiken Opferaltars [Abb. 288]. Eine zweite wenn auch nicht spezielle Schöpfung, so doch Neuaufnahme in dieser Periode war das Lavabo oder saut de lit, dem die bronzenen Dreifüße der Antike als Muster dienten [Abb. 289 und Tafel Schlafzimmer]. Der Wasch- und oft auch der Toilette-Tisch erhielt durch deckende Platten das Aussehen eines Schränkchens oder Tischchens. Nicht selten wurde aber auch der Toilette-Tisch in der Art eines Konsoltisches behandelt und an der Rückseite mit einem feststehenden, in Scharnieren drehbaren Spiegel versehen [Abb. 290]. Große Verbreitung erfuhren die bereits in der vorangegangenen Periode aufgekommenen Ankleidespiegel, die Psychés, die eine ähnliche Umrahmung wie die Wandschirme erhielten und mit Bronzeappliken und Leuchterarmen ausgestattet wurden [Abb. 291]. Gleichzeitig kamen kleinere, transportable Psychés auf, die man auf Tische oder Kommoden stellte. ☐

Die Tendenz, die Möbel schwerer zu gestalten, um ihnen womöglich ein monumentales Gepräge zu geben, erstreckt sich auch auf die SITZMÖBEL, die die vorangegangene Periode nicht ohne triftigen Grund leicht und zierlich gebildet hatte. Das SITZMÖBEL des Empire wird ein Problem für Architekten, und diese haben vor allem den antiken Thron studiert, wie er auf Vasenbildern als Sitz der Götter dargestellt ist, dann aber auch den leichteren Stuhl mit vier nach

ENTWURF FÜR EIN PARISER SCHLAF-







außen geschwungenen Beinen und schaufelförmig gebogener Rücklehne. Nach diesem Muster gebaute Stühle hießen, weil sie auf Vasen vorkommen, die man nach damaliger Anschauung als 'etruskische' bezeichnete, etruskische Stühle. Ferner haben die Architekten die Beine antiker Bronzegeräte nachgebildet, die Bocksbeine, Löwenpranken, Adlerklauen usw. und haben sie als Stuhlbeine benützt. Ebenso kamen die gleichfalls beliebten figuralen Gebilde, wie Löwen, Adler, Schlangen, Delphine und Schwäne sowie die üblichen Fabeltiere nicht minder wie Karyatiden und alle Arten von Hermen an Stühlen, Taburetts, Fauteuils und Sofas zur Verwendung. Die Hauptgattungen von Sitzmöbeln sind solche aus weißem Holz mit vergoldeter Schnitzerei und rotem Samtbezug mit Goldborduren, ferner solche aus Mahagoni oder Ebenholz mit Bronzeappliken, endlich ganz vergoldete. Prächtige Damaste mit abgepaßten Musterungen, sowie Gobelins mit naturalistischem Schmuck, namentlich mit Blumen, Schmetterlingen, Landschaften und Tieren sind die vornehmsten [Abb. 292–294] als Bezug verwendeten Stoffe. Sehr beliebt waren auch im Kreuzstich ausgeführte, abgepaßte Stickereien als Möbelbezüge. Besonders schöne Arbeiten solcher Art finden sich in den Gemächern der Erzherzogin Adelgunde in der königlichen Residenz zu München. Auch einige der hier reproduzierten Interieurs [S. 345] zeigen verschiedene Typen prächtiger Sitzmöbel. Manche von den Fauteuils der Empirezeit zeichnen sich durch mustergültige Form und außerordentliche Bequemlichkeit aus; so der hier abgebildete Schreibtisch-Fauteuil des Berliner Kunstgewerbemuseums mit grünem Lederbezug und Goldpressung an den Rändern [Abb. 295]. Das Sofa folgte im allgemeinen den im Fauteuil gegebenen Motiven, doch kamen auch ganz absonderliche Formen vor. Es wurden z. B. an die Armlehnen kleine Schränkchen mit Schiebladen angeschlossen, oder es wurde die Rücklehne in drei Teile geteilt, wobei der mittlere höher war als die beiden anderen, eine Form, die man in Frankreich 'méridienne' nannte, usw.



Abb 297: Wandschirm aus dem Schlosse Lobichau Sachsen-Altenburg



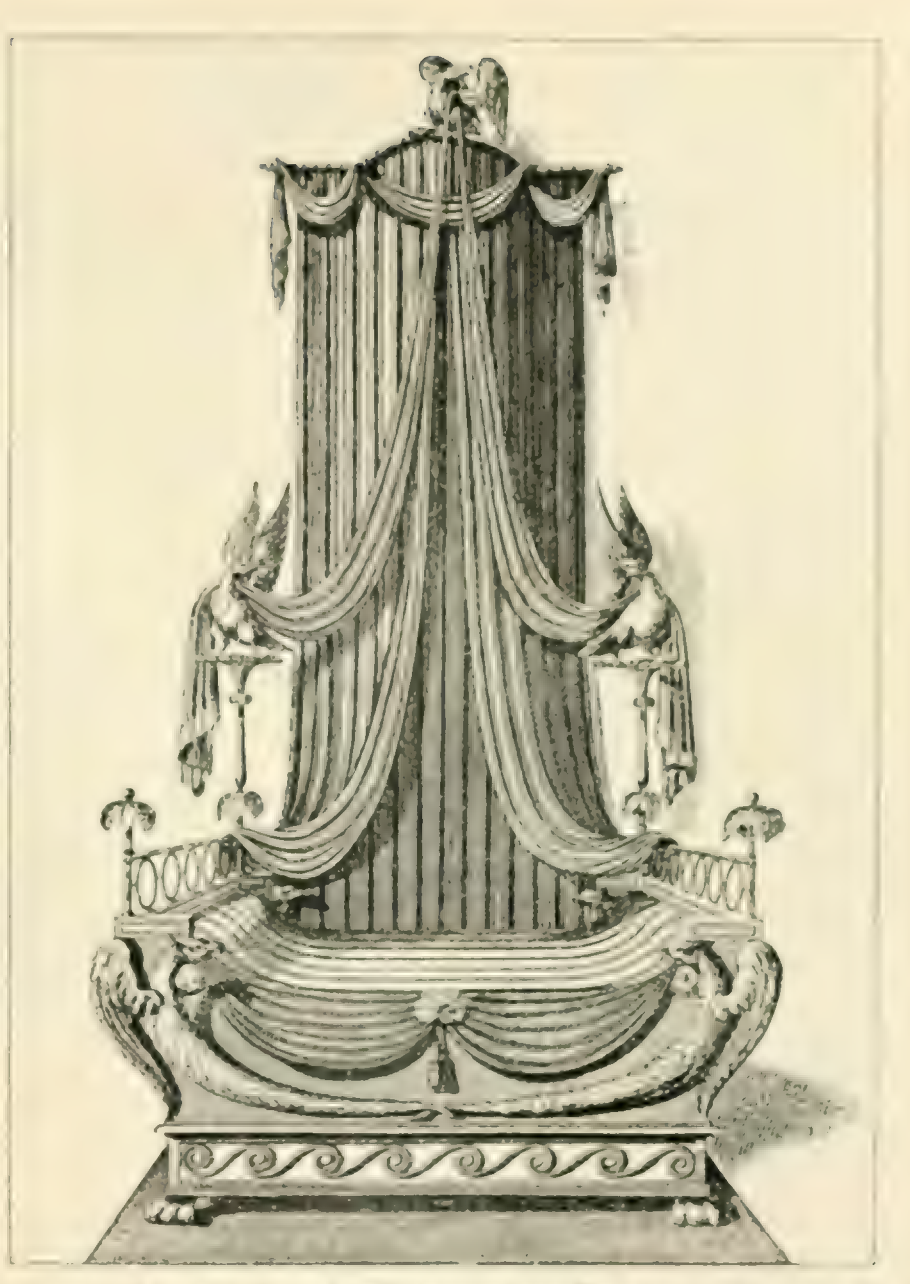
Abb. 298: Klavier. Mahagoni mit Goldbronze von Seyffert. Wien um 1790 □

Unter den kleineren Möbeln sind vor allem die WANDSCHIRME zu nennen. Die Abbildungen eines deutschen und eines französischen Möbels dieser Art mögen den einfacheren und reicheren Typus veranschaulichen [Abb. 296 u. 297]. Erwähnenswert sind auch die BLUMENTISCHE. Lafond berichtet in einem Werke 'L'art décoratif et le mobiliar sous la republique et l'empire', das uns auch in anderen Partien unserer Darstellung als Führer gedient hat, daß sich besonders in den Tagen des Convents eine große Vorliebe für Blumen geltend machte, der namentlich Percier in seinen reichen und kompliziert aufgebauten Blumentischen Rechnung trug. Die zahlreichen, mitunter auch ganz einfachen Blumentische, die sich heute noch in Deutschland aus dieser Zeit vorfinden, beweisen, daß die Liebhaberei für Pflanzenschmuck im Zimmer sehr ausgebreitet war. Was die sonstigen kleinen Möbel betrifft, so sind die PAPIERKÖRBE, unter denen sich einige Beispiele in der seltsamen Form des Amazonenschildes erhalten haben, und die kleinen KOFFER und KÄSTCHEN zu nennen, an denen manchmal die hervorragendsten Ebenisten und Goldschmiede ihre Kunst erprobten. Den ersten Platz unter den letztgenannten Objekten dürfte der Hochzeitsschrein der Prinzessin Katharina von Württemberg einnehmen, den sie von Jerôme Bonaparte 1807 erhielt. Ebenso gehört die Kassette mit grünem Samt bezogen und mit vergoldetem Silber geschmückt, die Napoleon für Marie Louise anfertigen ließ, zu den schönsten und kostbarsten Arbeiten dieser Art. □

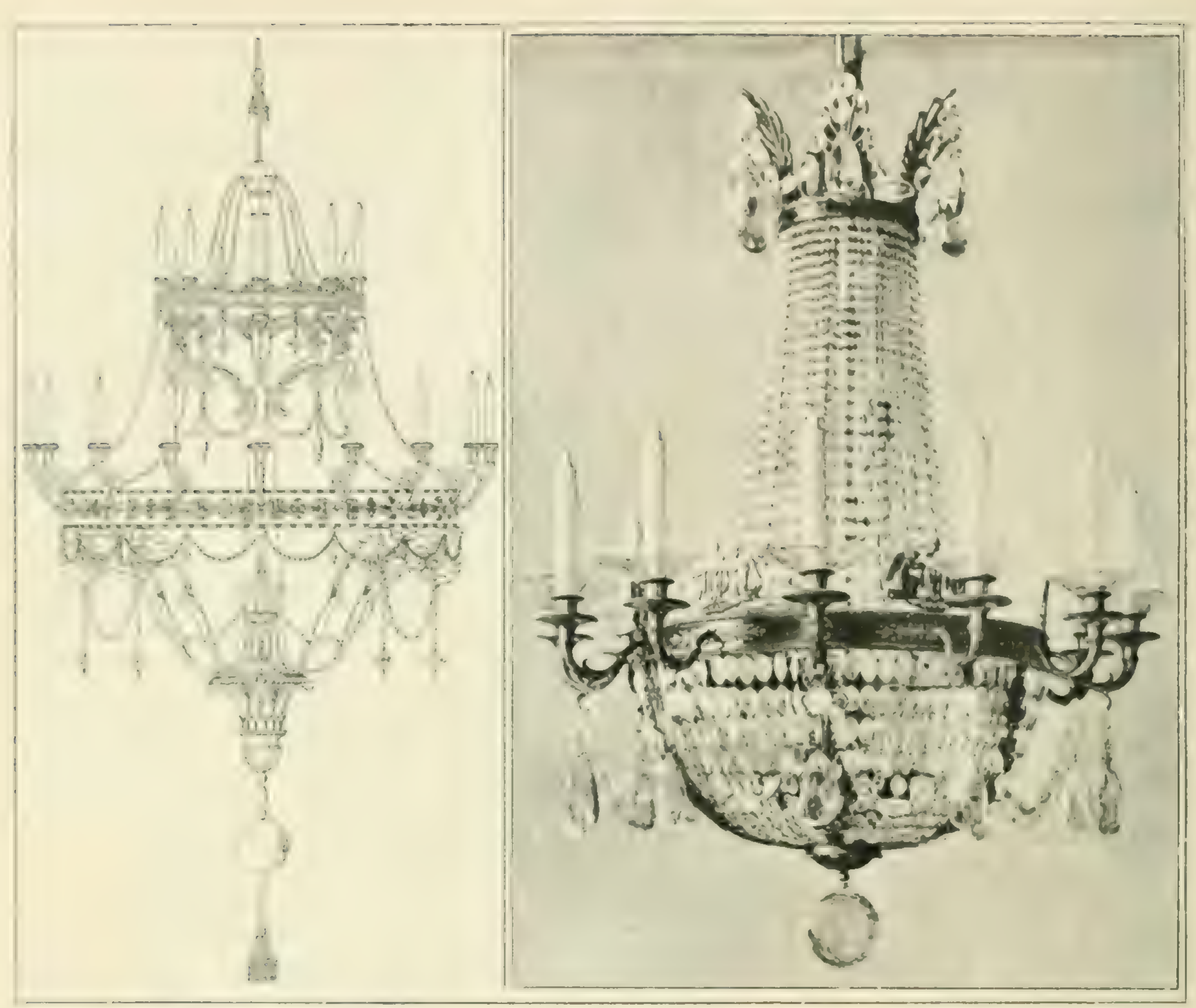
Die DIELENUHREN der Empirezeit erhielten manchmal die Form von abgestutzten Obelisken mit nur an den Seiten schief ansteigenden Wänden, in anderen Fällen wurden sie mit kleinen Konsoltischchen in Verbindung gebracht oder erhielten die Form eines auf einem Piedestal stehenden kannelierten Säulenschaftes. Die Vorliebe der vorangegangenen Periode, Uhren mit Musikwerken in Verbindung zu bringen, erhielt sich auch während der Empirezeit. Die KLAVIERE hatten durch PERONARD, der noch aus der früheren Periode in die Zeit Napoleons hereinragte, und durch BROODMANN, der Hoflieferant des Kaisers wurde, solche Verbesserungen erfahren, daß die Harfe, die sich allerdings noch in den Salons erhielt, durch sie bald in den Hintergrund gedrängt wurde. Die berühmtesten Instrumentenmacher waren im allgemeinen die englischen; für Deutschland und Österreich waren aber Augsburg und ganz besonders Wien Vororte der Instrumenten- und speziell der Klavierfabrikation. Der Sohn eines Augsburgers namens Stein begründete den Ruf der Wiener Klaviere. Außer ihm sind seine Schwester, Frau Streicher, ferner Josef Broodmann und Seyffert [Abb. 298] zu nen-

nen, denen sich noch ein halbes Dutzend weiterer Namen anreihen ließe. Neben der damals beliebteren aufrechtstehenden Form war auch die liegende Form der Klaviere üblich. Es gab aber auch schrank- und pyramidenförmige, lyraförmige und lang emporgestreckte 'giraffenförmige' Klaviere. □

Wir haben bisher in erster Linie jene Möbelformen in Betracht gezogen, die in Paris oder, wenn auch oft in bedeutend schlichterer Weise, nach französischem Vorbilde, in Deutschland und Österreich angefertigt wurden. England haben wir nur vorübergehend berührt. Es nimmt in mancher Hinsicht eine etwas abgesonderte Stellung ein. In England machte sich die neue Richtung erst um die Jahrhundertwende geltend. Sie zeigt sich in den späteren Entwürfen Sheratons und Shearers (Abb. 299). Ganz entschieden unter französischem Einfluß stehen erst die Möbelentwürfe, die Thomas HOPE 1807 herausgab, und die ein Jahr später in dem Buche von GEORGE SMITH erschienen. Da, wie Litchfield hervorhebt, England in Bronzearbeiten überhaupt niemals Hervorragendes leistete, stehen auch die Metallapplikationen der englischen Empiremöbel denen der französischen bedeutend nach; oft wurden sie selbst durch vergoldete Schnitzerei ersetzt. GILLOW, aus dessen Werkstätten kostbare Möbel aus Mahagoni- und Rosenholz hervorgingen, pflegte sie mit Linien- und Stabeinlagen aus Messing zu verzieren. Auf gleicher Höhe standen die Arbeiten des Thomas SEDDON und seiner beiden Söhne, die besonders viele Möbel im Auftrage Georgs IV. für Windsor Castle anfertigten. Eines sehr guten Rufes erfreute sich unter anderen gleichwertigen Meistern SNELL, dessen Spezialität Schlafzimmer-



□ Abb. 299: Bettsofa. Entworfen von Sheraton. 1803 □



□ Abb. 300 und 301: [Links] Lüster nach Beauvallet. [Rechts] Lüster aus Hotel Beauharnais □

einrichtungen aus Birkenholz bildeten. Ein charakteristischer Zug der englischen Möbel dieser Zeit ist das häufige Vorkommen von ornamentaler mitunter auch von figuraler bunter Bemalung. Ein anderes nicht zu übersehendes Moment ist die selbst während der Zeit des strengsten Empirs nicht erlöschende Vorliebe der Engländer für gotische Motive. □

Bezüglich der ITALIENISCHEN Abart des Empiremöbels ist zu bemerken, daß hier vielfach die Eleganz der französischen Arbeit und die Solidität der deutschen vermißt wird. Pietro RUGAS Möbelentwürfe vom Jahre 1817 bringen hochbeinige Kommoden bloß mit zwei Schubladen, bei denen, so wie bei vielen andern italienischen Möbeln dieser Zeit, das architektonische Element schwächer betont ist als bei den französischen, englischen und deutschen. Im Decor kommen öfter als anderswo ägyptisierende Formen vor; manchmal ist jedoch auch das pompejanische Vorbild unverkennbar. Im übrigen gelangt man in dem Bestreben klassische Muster nachzubilden in Italien zu ganz ähnlichen Resultaten wie diesseits der Alpen, wenngleich eine auffällige Vorliebe für Schnitzereien manchmal zu phantastischen Bildungen geführt hat, wie wir sie im Norden nicht anzutreffen pflegen. Indes darf man bei Italien nie vergessen, daß nicht nur der Norden vom Süden sich scharf unterscheidet, sondern daß auch zwischen venezianischer und mailän-

discher, toscanischer, römischer und neapolitanischer Art sehr auffallende Unterschiede bestehen. Leider sind wir aber auf dem Gebiete des Kunstgewerbes über diese außerordentlich interessanten Vorgänge so gut wie noch gar nicht unterrichtet und können unser Urteil nur auf einzelne Beobachtungen aufbauen. □

Auf dem Gebiete der BRONZEARBEIT zeigten sich die Meister des Empire nach technischer Richtung als gelehrige Schüler ihrer Vorfahren. Aber auch nach künstlerischer Seite verstanden sie es trotz allzu ängstlichen Anschlusses an die Antike und einer dabei unvermeidlichen Trockenheit, ihren Werken einen Zug echter Größe und Vornehmheit zu verleihen. Manche Künstler, wie z.B. Thomire und Lefèvre stammten noch aus dem ancien régime und verleugneten ihr erprobtes Talent auch in der neuen Stilrichtung nicht; auch Duport, Vater und Sohn, de Galle und eine Reihe anderer wußten neben der Strenge der klassischen Form französische Anmut und Grazie festzuhalten. Während der Revolution selbst war die Produktion stark zurückgegangen; die glänzenden Feste am napoleonischen Hofe wirkten aber, insofern es sich um Neuausstattung großer Empfangsräume und prächtig gedeckter Tafeln handelte, belebend auf die Bronze-Industrie. Auch hier waren Percier und Fontaine die großen Anreger.

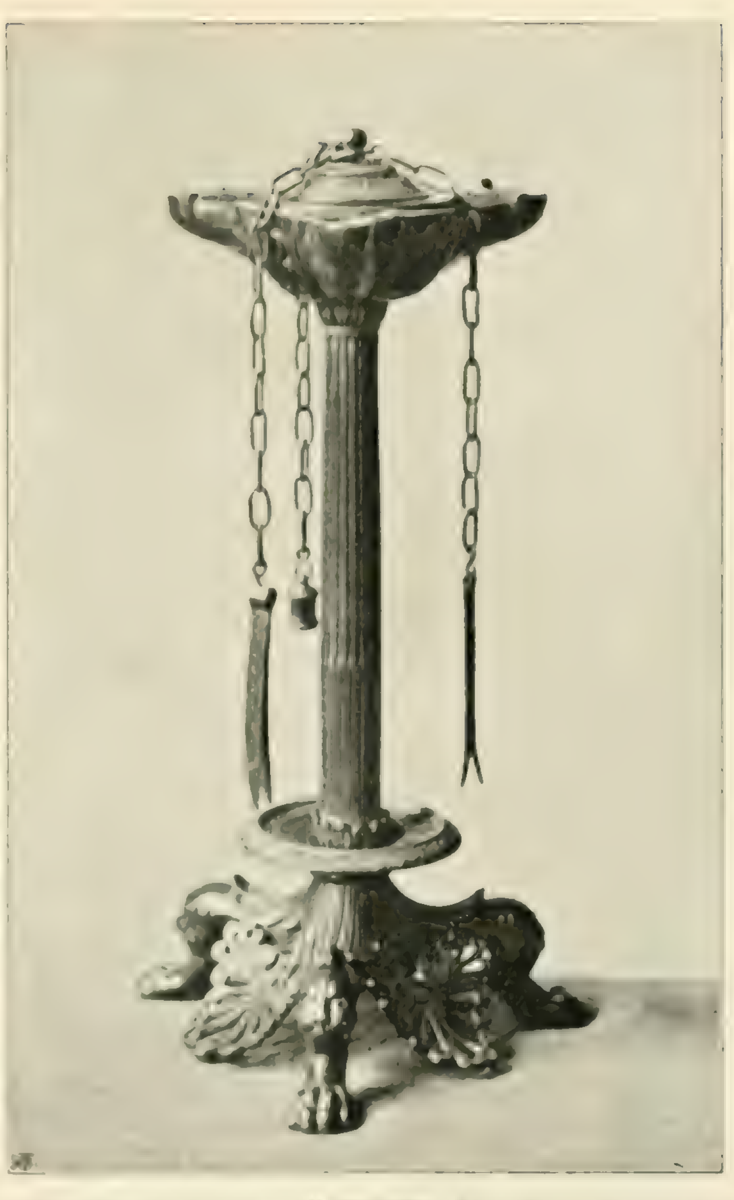
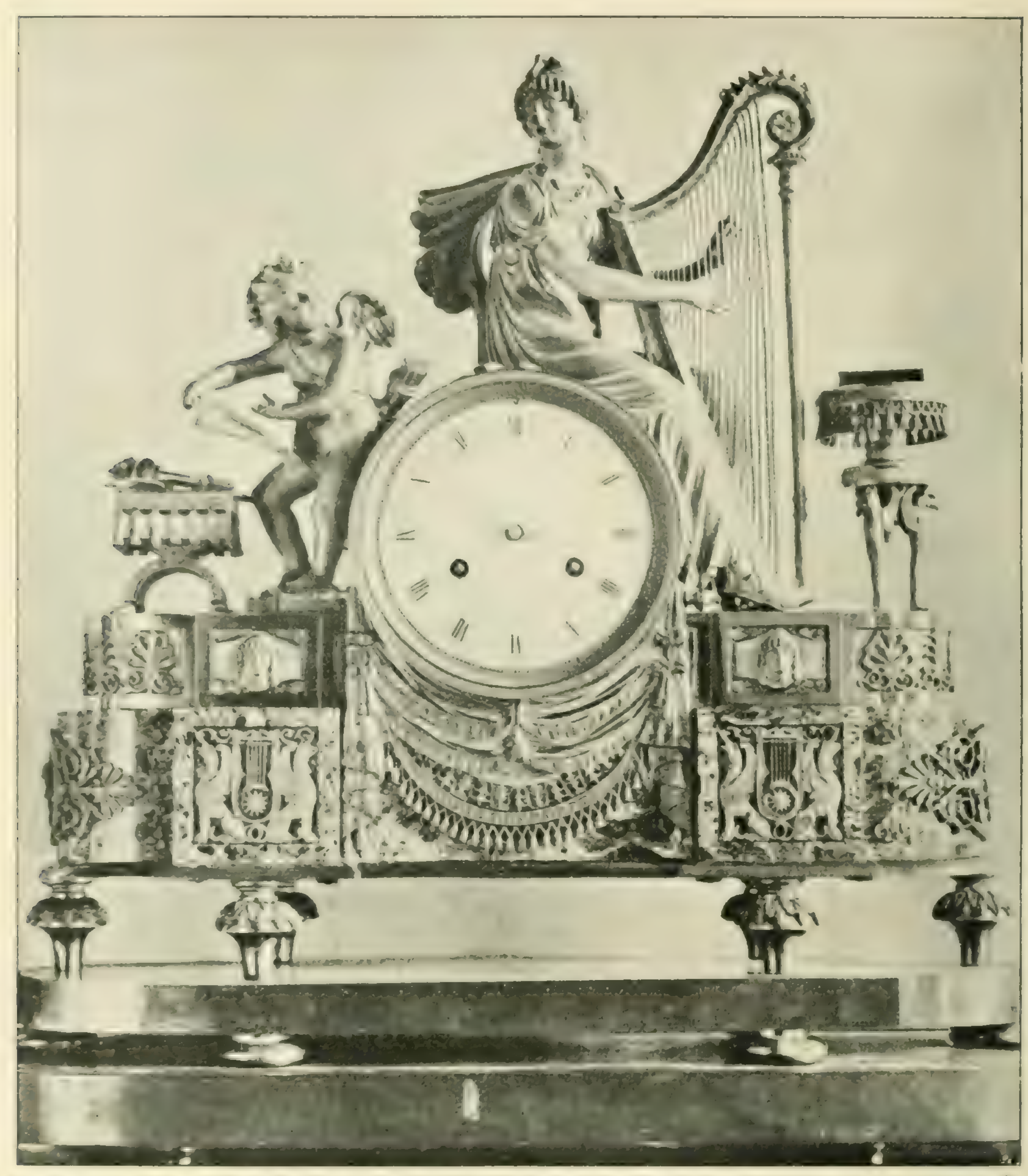


Abb. 302: Bronzelampe, italienisch Kunstgewerbemuseum □ Berlin □

Die hervorragendsten Leistungen bildeten, wie in der vorangegangenen Periode, Beleuchtungsgegenstände aller Art, Kamingarnituren und Tafelaufsätze. Den Feuerböcken hat das Empire nicht dieselbe Beachtung geschenkt, wie das Louis-XVI; auch Tür- und Fenstergriffe, kleine Beschläge und ähnliche Bronzearbeiten wurden einfacher ausgeführt als früher. Dagegen erfahren die Schreibtischgarnituren mannigfache Ausbildung. □

Unter den Beleuchtungsgegenständen kann der Lüster geradezu als Lieblingsobjekt des Empire bezeichnet werden, so groß ist hier der Reichtum an Variationen. Allerdings wurde dieser Reichtum nicht ausschließlich durch Bronzearbeit herbei-



□ Abb. 303: Standuhr im 'Grünen Salon' des Hotel Beauharnais □

geführt, da auch der Glasbehang mit den sogenannten 'Lüstersteinen', die aus Böhmen in großen Mengen exportiert wurden, der künstlerischen Phantasie mannigfache Anregung bot. □

Je nachdem die Bronzearbeit oder der Glasbehang das Hervorstechende am Empire-Lüster ist, lassen sich zwei verschiedene Arten unterscheiden, von denen die beiden Abbildungen typische Beispiele geben. [Abb. 300 und 301.] Einer der schönsten Lüsterentwürfe Perciers zeigt Victorien, die sich zu einem Reigentanz die Hände reichen, ein Motiv, das sich auch bei einem Lüster im 'Pariser Saal' des Königlichen Stadtschlosses in Kassel in etwas veränderter







[RECHTS] BRONZEKANDELABER · FREIHERRL. VON HEYL'SCHES SCHLOSS HERRNSHEIM · [LINKS] BRONZEKANDELABER · HOTEL BEAUHARNAIS



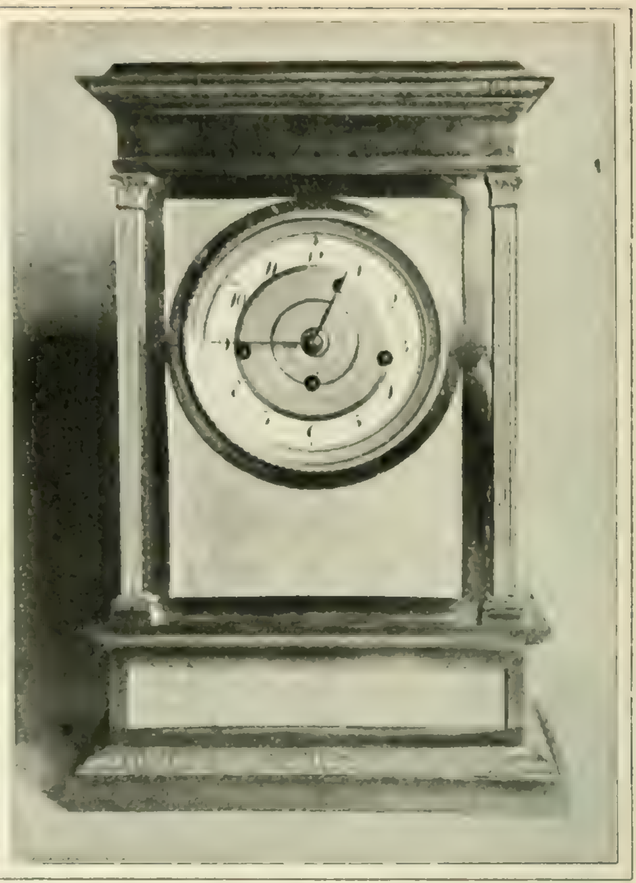


Abb. 3[illegible]4 und 3[illegible]5: [Links] Uhr. Französisch, Mahagoni mit Bronzen. Wien, Hofmobiliendepot. [Rechts] Bronzeuhr. Wiener Arbeit um 1810. Ebenda.

Form wieder findet. Andere Bronzelüster halten sich an das antike Lampenmotiv, das sie weiter ausbilden, und heften die Lichterarme an eine mittlere Kernform, die, bald schalen- bald vasenförmig, an zierlichen Ketten von der Decke herabhängt. Die Lichtarme werden hier wie bei den Wandleuchtern gewöhnlich mit aufgelegten Akanthusblättern geschmückt, die sich von dem gleichen Ornamentmotiv früherer Perioden durch außerordentliche Schlankheit der stark zugespitzten Blätter und merkwürdig schwunglose Steifheit unterscheiden. Die Lüster mit Glasbehängen variieren in unzähligen Formen das Motiv des an einem oder an mehreren Reifen befestigten Lichterkranzes, von dem nach oben und nach unten Ketten aus facettierten, meist eng aneinander geschlossenen Glassteinen ausgehen. Sehr beliebt sind auch in dieser Zeit noch die Hängelampen oder Ampeln, die aus verschieden geformten und gefärbten, in Bronze montierten Glasschalen bestehen und, an mehreren Ketten befestigt, vor allem in Schlafzimmern, von der Mitte der Decke herabhängen. Die Wandarme werden den Lüstern entsprechend gebildet, oft sind es gradezu halbierte Lüster. Das figurale Element, das im Louis-XVI-Stile hier stark hervortrat, erfährt eine Verminderung. Der Akanthus, ein schlankes Füllhorn umschließend, genügt in der Regel einer Formensprache, die auf allen Gebieten nach größerer Strenge und Einfachheit strebt.

Auch bei den oft sehr prächtigen, ja manchmal geradezu monumental ausgestalteten Kandelabern des Empire reduziert sich der Formenreichtum der früheren Zeit auf eine kleine Anzahl von Typen. Am häufigsten finden wir, wenn der Schaft

nicht einfach aus einem kannelierten Säulchen besteht, überschlanke Victorien in reichem Faltengewande, die heranschwebend mit beiden Armen die Lichterträger emporhalten. Gelegentlich treten an ihre Stelle gräzisierende oder ägyptisierende Karyatiden oder einfache Mädchengestalten in kurzem Chiton. Auch die kniende ägyptisierende Leuchterträgerin ist nicht selten, aber die Victoria bleibt das bevorzugte Motiv [s. Abb. S. 381]. Diese Figuren stehen gewöhnlich auf ziemlich hohen Piedestalen aus prächtigen Steinsorten, die ihrerseits mit Flachrelief in Goldbronze verziert sind. Die prächtigsten Beispiele von Lüstern, Kandelabern und Wandarmen dieser Zeit befinden sich im Schlosse zu Compiègne. In ähnlichem Maße wie die Formen der Kandelaber werden die der Leuchter im Vergleiche zu ihren Vorgängern bescheidener. Ein kannelierter Schaft, der eine vasen- oder kapitellförmige Dille trägt und auf einem Fuße mit Akanthusrosette aufsitzt, ist das gewöhnliche. Außerdem ist eine in dieser Zeit aufkommende Leuchterform erwähnenswert, bei der ein Lichterarm oder deren mehrere verschiebbar an einer Stange angebracht sind, und die Lichtwirkung durch einen verstellbaren Schirm verstärkt wird. Im Anschluß an diese Leuchter, die bereits in höherem Maße den Nützlichkeitsforderungen als den Gesetzen der Schönheit entsprechen, sei beiläufig auch der sehr verschiedenartigen neuen Formen von Hänge- und Stehlampen gedacht, bei deren Ausgestaltung technische Rücksichten und Vorrichtungen, die auf eine Erhöhung des Lichteffektes abzielen, maßgebend waren; wie z. B. bei der seinerzeit hochgeschätzten 'lampe Quinquet' mit Glaszylinder und zylindrischem Docht. Diese Beleuchtungsgeräte führten nur ein kurzes Dasein, da die von nun an stets fortschreitende Beleuchtungstechnik immer wieder neue Anforderungen an die Form dieser Geräte stellte; aber in der Zeit, als sie im Gebrauche waren, wurde ihnen auch von kunstgewerblicher Seite weitgehende Beachtung geschenkt. Erwähnenswert sind auch die italienischen, gewöhnlich dreischnäbligen Öllampen, deren Hauptform auf alte Traditionen zurückgeht, und die noch in der Empirezeit in sehr vornehmer Weise ausgestaltet wurden [Abb. 302].



□ Abb. 306: Standuhr mit Muse im Hotel Beauharnais □



Abb. 307 Konfektschale vom Tafelaufsatz im Schloß Malmaison

Bei den Kamingarnituren bilden noch immer die STANDUHREN das Mittelstück. Auf ihre prächtige Ausgestaltung wird großes Gewicht gelegt. Der Aufbau der Uhren blieb im wesentlichen zunächst derselbe wie früher: auf einem architektonischen Unterbau, häufig aus Alabaster oder buntem Marmor, befinden sich Gruppen oder Einzelfiguren, denen das Zifferblatt mit vielem Geschick untergeordnet wird. Die berühmtesten Uhrmacher der Kaiserzeit waren MOINET AINÉ, ferner Bailly, Binetruy und Lepante. Für sie arbeiteten die hervorragendsten Bronzisten von Paris. Prachtvolle Standuhren der Übergangszeit vom Louis-XVI ins Empire sind u. a. in Wien im Besitze des Erzherzogs Friedrich; hier ist der Übergang zur herben Strenge des neuen Stils noch kaum angedeutet. Stärker kommt die neue Formensprache bereits bei der hier abgebildeten Uhr aus dem Hotel Beauharnais zum Ausdruck [Abb. 303], in voller Entwicklung finden wir sie in einer Uhr mit der Gestalt einer Muse aus demselben Palais [Abb. 306]. Der Reichtum an Formen ist, trotzdem sich das Darstellungsgebiet auf antike Götter mit ihrem Gefolge, auf Heroen und geschichtliche Persönlichkeiten des Altertums beschränkt, ganz außerordentlich. Solche Arbeiten finden sich an den Höfen und in den Adelspalästen von ganz Europa, die prächtigsten im Schlosse von Compiègne. Darunter sind als besonders hervorragende Stücke zu nennen: eine Uhr mit Apollo und Aurora, als Lenker des Sonnenwagens von Urania überragt, die auf dem Himmelsglobus die Stunden anzeigt; eine andere Uhr aus schwarzem Marmor ist mit einer allegorischen Gruppe von Thomire geschmückt, die sich auf die Vermählung Napoleons und Marie Louisens bezieht; zu den schönsten Bronzen dieser Zeit gehört ferner die hier befindliche Uhr mit Diana auf dem Himmelsglobus, die mit einem Pfeile die Stunden anzeigt; auch die Uhr mit der Figur 'Das Studium' gehört zu den bedeutendsten Bronzen von Compiègne. — Neben dieser Form von Standuhren, zu denen in der Regel ein Satz von drei bis neun Stücken, bestehend aus Armleuchtern, einfachen Leuchtern, Vasen und Räuchergefäßen gehört, gibt es auch solche einfacherer

Art, bei denen das figurale Element nicht so bedeutend hervortritt. Solche Uhren variieren entweder die antike Tempelfassade in der verschiedensten Weise, oder sie haben die Form eines länglichen Kästchens und werden nicht selten in der üblichen Schrankform, die sie im kleinen Maßstab wiederholen, aufgebaut. Bei dieser Gattung von Uhren ist auch die Verwendung von Mahagoni oder anderen feineren Hölzern häufig [Abb. 304 und 305]. □



Abb. 308: Große Bronzevase im Hotel Beauharnais □

Alle diese von Paris ausgehenden Typen wurden nach Maßgabe der vorhandenen Mittel und Kräfte in ganz Europa mit mehr oder weniger Glück imitiert und variiert. Einen besonderen Aufschwung nahm die Uhrenindustrie und mit ihr die der Bronzen im allgemeinen zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in Wien. Vor allem ist hier Johann Georg DANNINGER zu nennen, der 1798 Meister wurde und später den Titel eines k. k. Hofbronzearbeiters erhielt. E. Leisching zählt noch über ein halbes Dutzend anderer Wiener Bronzearbeiter auf, von denen ein Teil aus Württemberg, Franken und Hannover eingewandert war. Danninger wurde sowohl vom kaiserlichen Hofe wie von der Aristokratie mit bedeutenden Aufträgen betraut, und seine Arbeiten sind, was Guß und Vergoldung betrifft, den französischen ebenbürtig, nur in bezug auf den figuralen Teil reichen sie, soweit nicht Nachbildungen vorliegen, an die französischen Muster nicht hinan. Wie es scheint, wurden manchmal Bronzefiguren französischer Uhren in Wien auch in Alabaster nachgemacht. Einer der Bronzearbeit dieser Zeit eigentümlichen Technik muß hier noch gedacht werden, sie besteht in einer der Guillochierung ähnlichen Verzierung der Flächen mit einem Netz feiner, dichter Linienornamente, das auf mechanischem Wege mittelst des Rades in die Bronzeplatte eingegraben wird. Die Wiener Uhrmacherkunst stand vom Ende des 18. Jahrh. an in hoher Blüte. Der Wiener Mechanismus übertraf den französischen, indem er zum ganz- und halbstündigen Schlag den Viertelschlag hinzufügte, und daher auch drei Aufziehöffnungen hat. Des größten Ansehens erfreuten sich die Wiener Uhrmacher Hartmann, Kaufmann, Flasge, Sehr, Storck, Degn, Ferthbauer, dessen Spezialität sogenannte Adleruhren waren, und Sachs. Ihre Werke übertrafen nicht allein bezüglich des Mechanismus, sondern auch hinsichtlich ihrer Präzision die französischen. □

Das dritte große Gebiet der französischen Bronzekunst der Empirezeit ist das der TAFELAUFSÄTZE. Hier können sich Plastik und Ornamentierungskunst am reichsten entfalten, hier sind der Erfindung die weitesten Grenzen gesteckt, hier

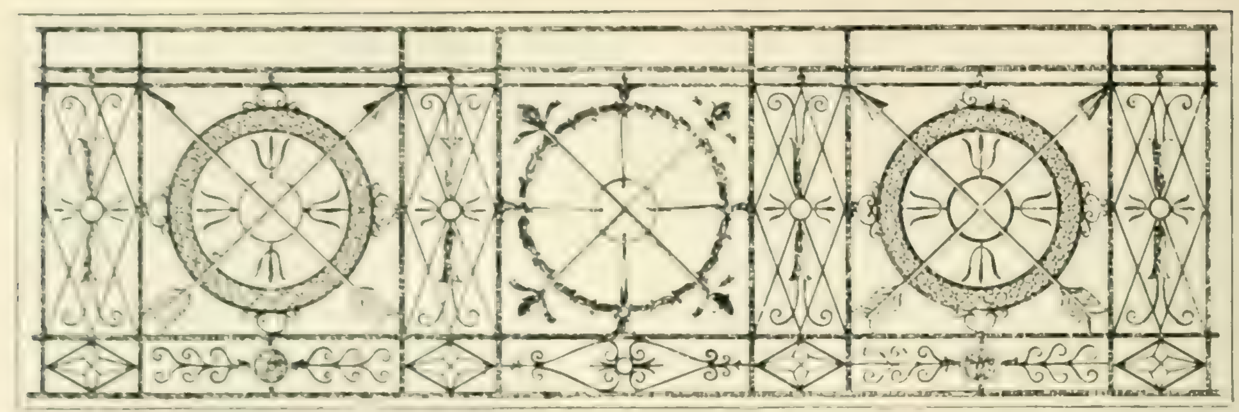


Abb. 309: Schmiedeeisernes Balkongitter an einem Wiener Vorstadthause

erreicht der Kunstwert auch eine solche Höhe, daß der Wert des Materials, ob Silber oder Bronze, daneben fast verschwindet. Solche Tafelaufsätze wurden fast ausschließlich für die europäischen Höfe oder fürstliche Familien angefertigt, und ihre Zahl ist selbstverständlich nicht sehr groß. Eine der frühen derartigen Arbeiten im Empirestil ist der jetzt im Schloß Malmaison aufgestellte Tafelaufsatz, ein Geschenk König Karls IV. von Spanien an Napoleon vom Jahre 1804, ausgeführt in der Werkstätte von Auguste. Er besteht aus allegorischen Gruppen, Armleuchtern, Konfektschalen und kleinen Tempelchen aus vergoldeter Bronze und verschiedenfarbenen Steinsorten und umfaßt 31 Stücke. Der Aufbau aus architektonischen Motiven ist hier die Hauptsache. Wir haben fast durchwegs kleine Modelle von Monumenten und Brunnen vor uns und aller Reichtum des Details vermag über diesen Grundfehler der Komposition nicht hinweg zu täuschen [Abb. 307]. Ein unvergleichlich prächtigeres Beispiel ist der Tafelaufsatz von Thomire, ein Geschenk Napoleons an den Fürsten Clemens Metternich. Das großartige Werk besteht aus 75 Objekten und ist ganz in vergoldeter Bronze ausgeführt. Blumen- und Fruchtschalen, Konfektteller, Tortenplatten und Kandelaber, Lorbeerkränze tragende Victorien und Bacchantenfiguren bilden ein Ensemble von unvergleichlicher Pracht. Das Ganze baut sich auf mächtigen Spiegelplatten auf, deren Umrahmung mit Weinlaub und liegenden Bacchantenfiguren geschmückt ist und in regelmäßigen Abständen von weiblichen Büsten auf kleinen Sockeln unterbrochen wird. Eine wohltuende Sicherheit in der Komposition verleiht dem Ganzen den Charakter von etwas organisch Gewordenem, und die kalte Strenge des Empire verschwindet unter der Großartigkeit der Gesamtwirkung.

Schließlich ist noch über die bronzenen Prunkvasen des Empire und über die Schreibtischgarnituren aus Bronze ein Wort zu sagen. Zu den üblichen und genugsam bekannten antikisierenden Vasenformen mit ihrem figuralen Schmuck tritt in der Empirezeit eine neue hinzu, die den sonst in leichtem Schwunge nach ein- oder auswärts gebogenen Vasenkörper auffallend lang und streng zylindrisch bildet, eine Form, die ursprünglich vielleicht in der Absicht gewählt wurde, die unnatürliche Biegung der diesen Teil der Vase schmückenden Relieffiguren zu vermeiden [Abb. 308]. Im übrigen sind die langgestreckten eiförmigen Vasen die häufigsten. Den Schreibtischgarnituren wurde von der Zeit an, als der offene Schreibtisch, das bureau plat, mehr in Mode kam, größere Aufmerksamkeit ge-

schenkt; besonders beliebt waren bei solchen Objekten ägyptische Motive. Ein durch seine wohl abgewogenen Formen ausgezeichnetes Stück ist unter anderem das hier wiedergegebene Schreibzeug Napoleons aus Malmaison [siehe Tafel].

Während der Empirezeit vollzog sich auf dem Gebiete der SCHMIEDEEISENARBEITEN ein weiterer Rückgang. In Frankreich haben sich zwar Deumier, der das Gitter von Saint-Germain-l'Auxerrois geschmückt hat, ferner Guyonnet, Mille und Courbin, dieser als Verfertiger des Stiegengeländers im Palais-Royal, sowie Vavin, dessen Arbeiten höchste technische Vollendung aufweisen, rühmlichst hervorgetan; im allgemeinen stehen aber die Schmiedeeisenarbeiten dieser Zeit hinter ihren Vorgängern weit zurück. Im Gitterwerk der Einfriedigungen und Tore verdrängt die Lanze oder der Pfeil fast alle anderen Motive; bei Balkonen und Treppengeländern tritt ein gewöhnlich recht nüchternes Spiel geometrischer Linien an die Stelle phantasievoller Ornamentverschlingungen. Finden wir in dieser Art Gitterwerk auch reiche Abwechslung und konstruktiv richtige Gedanken, so kommen solche Vorzüge doch erst beim Vergleich mit den gegossenen Eisengittern der folgenden Periode voll zur Geltung, während ein Rückblick auf ältere Eisenarbeiten das künstlerische Ermatten auf diesem Gebiete auch bei den besten Beispielen aus dieser Zeit unzweifelhaft dartut [Abb. 309]. Mehr noch als beim Eisen zeigt sich beim ZINN eine fortschreitende Gleichgültigkeit gegen die künstlerische Durchbildung. Beachtenswerte Arbeiten nach dieser Richtung werden nur mehr wenige verfertigt und Beispiele, wie die zwei hier abgebildeten Stücke gehören zu den Ausnahmen [Abb. 310 u. 311]. □



Abb. 310: Zinnteller um 1800, italienisch. Kgl Kunstgewerbemuseum Berlin □

Die herrschenden Künstler im französischen GOLDSCHMIEDEGEWERBE der Empirezeit sind BIENNAIS, AUGUSTE und der Bronzist THOMIRE; denn auch als Goldschmied gebührt ihm ein erster Platz. Diesen dreien muß als nahezu ebenbürtig Odiot angereiht werden. Biennais Spezialität waren Reise- und Toilette-Necessaires, die mit außerordentlicher Präzision ausgeführt waren und das Entzücken der vornehmen Welt hervorriefen. Biennais hat eine ansehnliche Menge solcher Arbeiten angefertigt, darunter manche mit einer außerordentlich großen Zahl von Objekten, wie z. B. das Reiseservice, das Napoleon an die Großherzogin Stephanie von Baden schenkte, und das zweihundert verschiedene Gegenstände enthielt. Eine nicht besonders umfangreiche aber prächtige Arbeit dieser Art ist das Reisenecessaire für den König von Rom, gegenwärtig im Besitze des Österreichischen Museums in Wien. Es ist aus vergoldetem Silber und besteht aus neun verschiedenen Objekten: zweierlei Leuchterpaaren und verschiedenen Gefäßen von edler Form mit glatter Oberfläche, Reliefschmuck an den Rändern und



Abb. 311: Kaffeekanne aus Zinn, deutsch, um 1800. Königl. Kunstgewerbemuseum, Berlin

dem Wappen des kaiserlichen Prinzen [s. Abb. 312]. Biennais Tätigkeit war außerordentlich ausgedehnt und erstreckte sich nicht nur auf das gesamte Gebiet der Goldschmiedekunst, sondern auch darüber hinaus auf die Verfertigung von Uhren und Prachtgeräten verschiedener Art.

Auguste war hauptsächlich Lieferant von Tafelgeräten. Eine seiner Hauptarbeiten war der von Percier gezeichnete Tafelaufsatz, den die Stadt Paris dem Kaiser anläßlich der Krönungsfeierlichkeiten überreichte und dessen Hauptstücke in Anspielung auf das Wappenbild der Stadt Paris in Schiff-Form gebildet sind. Ein anderer prachtvoller Tafelaufsatz von Auguste befindet sich im Palais der englischen Gesandtschaft in Paris. Das Geschenk der Stadt Paris an die Kaiserin Marie Louise, eine Toilette in vergoldetem Silber, entworfen von Prud'hon, war eine Arbeit von Thomire, Roguet und Odiot. Auf dem Toilette-Spiegel war Flora, umgeben von Genien, dargestellt, auf dem großen Spiegel Mars und Minerva durch Hymen zusammengeführt. Aber nicht allein auf die Goldschmiedekunst Frankreichs wirkte die Prachtliebe des napoleonischen Hofes anregend und belebend, auch im Auslande hob sich unter der französischen Herrschaft das Niveau kunstgewerblichen Schaffens auf diesem und anderen Gebieten. Berühmt ist das Becken von vergoldetem Silber, ein Geschenk der Stadt Mailand an Napoleon anläßlich der Geburt des Königs von Rom. Es wird getragen von einem prachtvollen antikisierenden Dreifuß, der mit reichem Reliefschmuck versehen ist. Das Becken selbst zeigt ebenfalls reichen Reliefschmuck: in der Mitte in einem größeren Medaillon eine Meergottheit, dann zwei Zonen mit Rankenwerk von Putten getragen und Medaillons mit antikisierenden Figuren. Das Werk ist als eine Arbeit der Gebrüder Manfredini in Mailand bezeichnet und ist im Besitze des Erzherzogs Rainer in Wien. Die Gebrüder Manfredini waren vielleicht, wie Bucher und Leisching vermuten, auch die Urheber jenes im Besitze des Kaisers von Österreich befindlichen Tafelaufsatzes aus vergoldetem Silber, der unter dem Namen „Mailänder Tafelaufsatz" bekannt ist. Hier bilden vier jugendliche Gestalten, die einen Fruchtkorb tragen, das Mittelstück weiterer 20 Objekte.



[OBEN] ZUCKERSCHALE VON BIENNAIS AUS DEM REISE-SERVICE DES KÖNIGS VON ROM · WIEN, K. K. ÖSTERR. MUSEUM
[UNTEN] SCHREIBZEUG NAPOLEONS AUS SCHLOSS MALMAISON




31



Abb. 312. Aus dem Reise-Necessaire des Königs von Rom, von Biennais. Wien, k. k. Österreichisches Museum

In Wien stellten die zahlreichen Festlichkeiten anläßlich des Wiener Kongresses um so zahlreichere Aufgaben als kurz vorher unermeßliche Silberschätze zur Deckung von Kriegskosten eingeschmolzen worden waren. Die Zahl der Genossenschaftsmitglieder der Wiener Goldschmiede und Juweliere betrug im Jahre 1799 208. Bis 1815 arbeitet noch der im vorangegangenen Kapitel genannte k. k. Kammer- und Hofsilberarbeiter Ignaz Würth. Gleichzeitig ist ein anderer Hofsilberarbeiter namens Würth, Franz Würth, in Wien tätig und überdies üben sechs andere Mitglieder dieser Familie das Goldschmiedegewerbe in Wien aus. Manche bereits früher genannte Meister ragen auch in diese Zeit noch herein. Neue, nach E. Leisching auf Silberarbeiten nachweisbare, Namen sind die der Wallnöfer, von denen sich ebenfalls mehrere dem Goldschmiedegewerbe gewidmet haben, ferner Martin Peinkofer [Meister 1794], Anton Köll [1797 Meister und 1814—1817 Untervorsteher], Anton Radici [1813 Meister], Kullnauer von Sonnenstein [1818 Meister] und eine Reihe anderer. Im übrigen ergibt sich aus den bereits früher angeführten Untersuchungen sowohl als aus den noch verhältnismäßig zahlreich vorhandenen Objekten, daß das Wiener Silber der Empire-Zeit nach technischer und künstlerischer Richtung einen hohen Rang einnimmt. Die Leistungen sind im allgemeinen zwar bescheidener als die französischen, doch dürfen wir auch nicht vergessen, daß wir bei Besprechung des französischen Silbers die kostbarsten und für die höchsten Gesellschaftskreise bestimmten Arbeiten vor Augen hatten, während wir hier als wünschenswerte Ergänzung jener Gruppe in der Hauptsache die Arbeiten für gut bürgerliche Kreise vor uns haben. Die Formengebung und Ornamentierung folgt den in dieser Zeit allgemein geltenden und wiederholt erörterten Gesetzen. Schlankheit der Form, Vorliebe für große, spiegelnde Flächen, absichtliche Beschränkung auf ganz wenige Ornamentmotive, sind die von den Goldschmieden befolgten stilistischen Regeln. Auch in dieser Zeit ist der Einfluß englischer Muster auf die Formen-

gebung nahezu ebenso stark wie der französische. Unter denselben künstlerischen Verhältnissen arbeiten die Goldschmiede in den zahlreichen deutschen Städten, in denen dieses früher so blühende, in jener Zeit aber zu geringer Bedeutung herabgesunkene Gewerbe immer noch seine Vertreter hatte. Es bleibt aber der Zukunft vorbehalten, die trotz aller Ungunst der Zeiten immerhin noch zahlreich vorhandenen Zeugen deutscher Gold- und Silberschmiedearbeit aus dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in zusammenfassendem Überblick zu vereinigen und auf Grund des archivalischen Materials ein geschichtliches Gesamtbild zu entwerfen. □

JUWELIERARBEITEN. Während der Revolution bildete gleißender Schmuck für dessen Träger geradezu eine Gefahr und an seine Stelle traten die bekannten Freiheits-Embleme, nüchtern und in schlechtem Golde. Schon unter dem Directoire erwachte aber die Freude am Luxus von neuem. Die Damen trugen zu ihren antikisierenden, kurzärmeligen Gewändern Bracelets, womit sie sich am Oberarm und am Handgelenk schmückten. Dazu trugen sie große Ohrgehänge, Ringe an allen Fingern, eine große Plakette vorn am Gürtel knapp unter der Brust und Ketten um den Hals. Mit dem Beginne des Jahrhunderts, als Napoleon die großen Empfänge einführte und die Siegesfeiern und Feste einander auf dem Fuße folgten, stieg der Luxus allmählich ins Maßlose und erreichte anläßlich der Krönungsfeierlichkeiten seinen Höhepunkt. Aber kaum eines der zahlreichen Schmuckstücke, die beim Krönungsfeste Napoleons oder bei seiner Vermählung mit Marie Louise in Verwendung waren, ist auf uns gekommen. Wir kennen sie nur aus Abbildungen und Beschreibungen. Der ungeheure Wert der Steine war das Verderben für ihre Fassung. Sie wurde, der Mode entsprechend, immer wieder geändert. Die Juweliere, die an der Herstellung aller dieser Kostbarkeiten beteiligt waren, haben wir zum Teil bereits kennen gelernt; es sind die früher genannten Goldschmiede, die zugleich Schmuckstücke aller Art anfertigten. Neben diesen gab es eine große Anzahl von Goldschmieden, die fast ausschließlich der Juwelierarbeit oblagen. Zu den hervorragendsten Juwelieren der Kaiserzeit gehörte NITOT, der, obwohl damals noch unberühmt, durch einen Glücksfall 1804 den Auftrag erhielt, die wichtigsten Kleinodien für die Krönung Napoleons anzufertigen, und der sich dieser Aufgabe mit vielem Geschick zu entledigen verstand [Abb. 313]. Neben ihm gehören Foncier, Marguerite, Friese & Devillers, Picard und Poulain zu den bedeutendsten Pariser Juwelieren. Die Krone, die Napoleon sich selbst aufs Haupt setzte, war Nitots Werk, sie befindet sich jetzt in der Galerie d'Apollon. Auch die Tiara, die Napoleon dem Papste schenkte, eine Arbeit von Auguste, hatte Nitot mit Juwelen geschmückt. An niemandem aber hatten die Pariser Juweliere eine eifrigere Abnehmerin als an Kaiserin Josephine, die Unsummen für Juwelierarbeiten verschwendete. Gab sie doch in sechs Jahren 25 Millionen für Schmuck und Toiletten aus. Übrigens hatte auch das Hochzeitsgeschenk Napoleons für Marie Louise, der Hauptsache nach aus Brillanten, Perlen und Edelsteinen bestehend, einen Wert von mehr als fünf Millionen. Unter diesen Umständen gelangte zwar die Juwelierkunst zwischen 1804 und 1814 zu hoher Blüte, der eigentliche Kunstwert aber blieb hinter dem Materialwert weit zurück. Mehr noch als bisher strebte die Juwelierkunst darnach, den Stein durch

kunstvollen Schliff in helles Licht zu stellen und die Fassung, wenn nicht verschwinden zu lassen, doch möglichst in den Hintergrund zu drängen. Diamanten wurden zu mehrreihigen Kolliers aneinander gefügt, auch die Kleider selbst erhielten reiche Garnituren von Brillanten; die Steckkämme wurden mit Brillanten, Perlen und Kameen besetzt, Diademe waren bei großer Toilette unentbehrlich. Ohrringe kommen in sehr verschiedenen Formen vor; als das Eleganteste gelten, wie H. Vever in seinem Werke über die französische Bijouterie im neunzehnten Jahrhundert berichtet, reine Brillanten ohne sichtbare Fassung in Birnenform. Die Technik der à jour-Fassung hat große Fortschritte gemacht. Aller Schmuck der Zeit ist ohne Relief und Modellierung, so als ob man das Stück aus einem Plättchen Gold geschnitten hätte. Die Oberfläche ist nur einer leichten Überarbeitung unterzogen. Die Zahl der Ornamentmotive ist gering, der Mäander, die Palmette, Dreipaßformen und Quadrate sowie andere Fassungen, die weder an das Kompositionstalent noch an die Phantasie große Anforderungen stellen, genügen dem Juwelier der Empirezeit. Bogengehänge aus Perlen, Edelsteinen oder einfachen Kettengliedern vervollständigen die Gesamterscheinung. Hin und wieder werden auch ganz naturalistisch gebildete Schmuckstücke verfertigt; so hat Nitot für Napoleon ein Diadem aus Lorbeerblättern, mit Diamanten dicht besetzt, ausgeführt, ein Typus, der durch lange Zeit, ja man kann sagen bis zum heutigen Tage, vorbildlich geblieben ist.



Abb. 313: Staatsschmuck aus Rubinen und Brillanten, ausgeführt von Nitot et fils

Zu den charakteristischesten Zügen des Empire-Schmuckes gehört ferner die außerordentliche Vorliebe für Kameen. Sie kamen nicht allein in der Umgebung von Juwelen zur Anwendung, man stellte auch ganze Schmuckausstattungen zusammen, in denen Kameen den wesentlichen Bestandteil bildeten (Abb. 314). Da antike Kameen nicht in genügender Zahl vorhanden waren und da auch schon die vorangegangene Generation diesen Arbeiten hohes Interesse entgegengebracht hatte, war bereits um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Steinschneide-

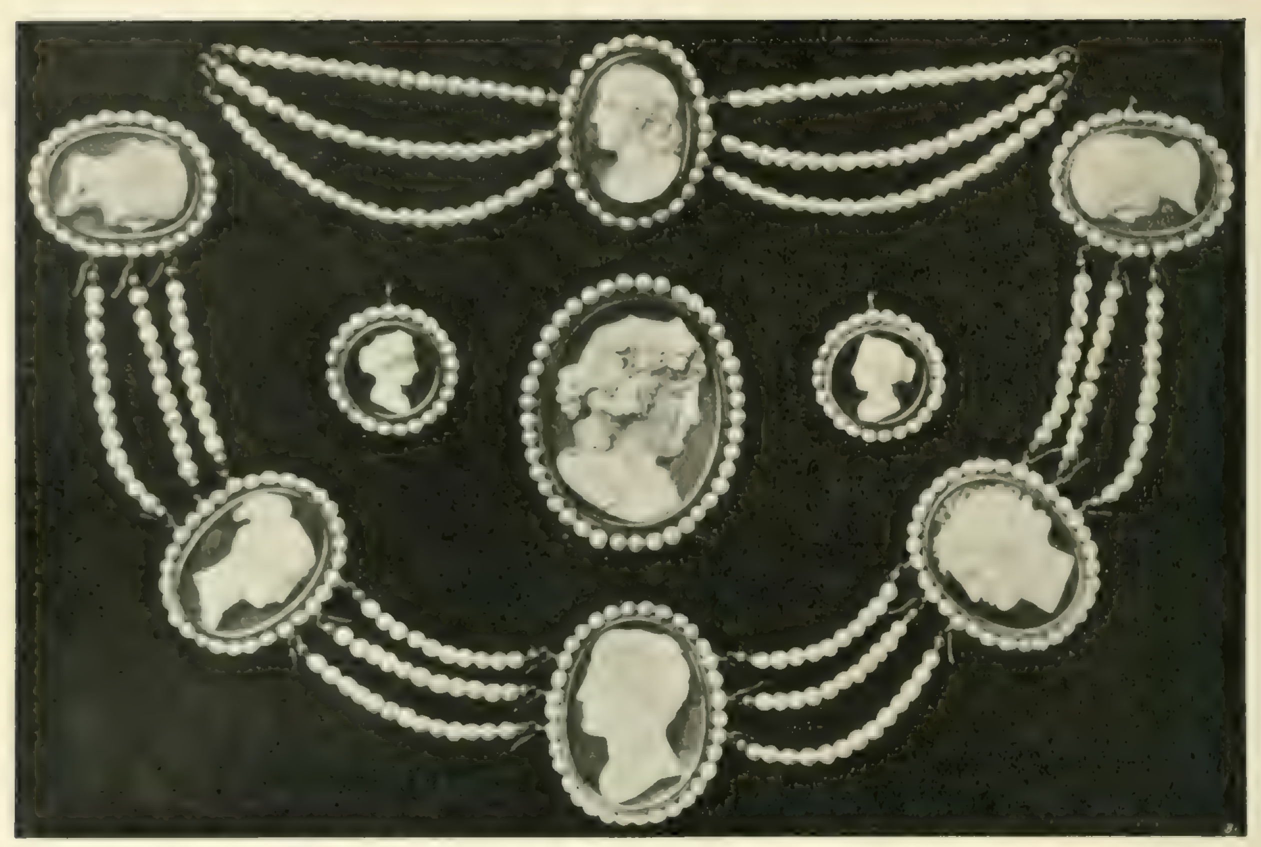


Abb. 314: Schmuck aus Kameen und Perlen, römische Arbeit

kunst zu neuem Leben erwacht. Die Gemmenschneider dieser Zeit waren selten selbständig erfindende Künstler. Wenn es nicht galt, zeitgenössische Porträtköpfe anzufertigen, hielten sie sich an antike Vorbilder, teils Gemmen, teils Werke der großen Plastik. Infolgedessen war es hauptsächlich Italien, wo die Steinschneidekunst einen hohen Aufschwung nahm. Die hervorragendsten Meister waren Amastini, Berini, Calandrelli, Casdes, Cerbara, Costanzi, Girometti, Morelli, Santarelli und die Künstlerfamilie der Pichler, über die Rollets Monographie ausführliche Aufschlüsse gibt. Antonio Pichler, der zuerst in Neapel, später, bis zu seinem 1779 erfolgten Tode, in Rom lebte, war ein Tiroler. Von seinen beiden Söhnen Giovanni (1734—1791) und Luigi (1773—1854) war der letztere von 1818 bis 1854 als Professor an der Wiener Akademie tätig. Alle drei gehörten zu den vorzüglichsten Gemmenschneidern ihrer Zeit und schufen Kunstwerke, die selbst von Kennern als antik angesehen wurden. Nicht selten haben sie auch ihre Arbeiten mit ihrem Namen in griechischen Lettern bezeichnet. In Deutschland waren Dorsch, Hecker und Natter, in England Brown, Burch und Marchant, in Frankreich Guay und Jeuffroy als vorzügliche Gemmenschneider bekannt. Napoleon gründete eine Spezialschule für Gemmoglyptik und errichtete 1805 einen Rompreis für Künstler dieses Faches. Man faßte solche Steine in Reifen von mattem Gold, die man mit gewundenem Golddraht, der Filigranarbeit ähnlich, umgab; zwischen hinein wurden winzige Blättchen oder Röschen aus gestanztem Golde gesetzt. Als Material für die Gemmen selbst wurden nicht nur Halbedelsteine verschiedenster Art, sondern auch Korallen, Muscheln, ja selbst Glaspasten verwendet, denn nicht nur die kostbarsten, auch die einfachsten und billigsten

Schmuckstücke wurden aus Kameen hergestellt. Anderer billigerer Schmuck, den wir vielfach auf Porträten dieser Zeit finden, besteht in Ketten aus einfachen Goldringen, die als Halsschmuck wie als Bracelets getragen werden. Sehr verschiedene Verwendung als Hals-, Arm- und Gürtelschmuck fanden elastisch gearbeitete goldene Schlangen. Auch der Stahlschmuck der vorangegangenen Periode wird als Alltagsschmuck noch getragen. Überdies gab es auch jetzt, so wie in der vorangegangenen Periode, allerlei symbolischen Schmuck, z. B. aus Steinen, deren Benennung in ihren Anfangsbuchstaben den Namen des Gebers oder des Beschenkten bildete. Auch die „colliers au vainqueur" mit zwanzig Herzen (vingt coeurs), die aus verschiedenen Steinen gearbeitet, an einem Goldkettchen hingen, gehören hierher. Sehr verbreitet war der sentimentale Schmuck mit Haaren geliebter Personen. Endlich darf der für das Denken und Fühlen dieser Zeit höchst charakteristische, schwarze, eiserne Schmuck nicht vergessen werden, der zur Zeit der tiefsten politischen Demütigung in Deutschland geradezu ostentativ getragen wurde. □

Die Pariser FÄCHERFABRIKATION beschäftigte nach Lafond unmittelbar vor Ausbruch der Revolution rund 6000 Arbeiter beiderlei Geschlechts und lag in den Händen von etwa fünfzig Fabrikanten. Wie so viele andere bildliche Darstellungen dieser Zeit, wurden auch die auf den Fächern zu Trägern der politischen und sozialen Ideen des Tages. Episoden aus der Revolution, Porträte hervorstechender Persönlichkeiten, Allegorien und politische Anspielungen verdrängten die rein dekorativen Darstellungen. Man bediente sich hierzu gewöhnlich kolorierter Kupferstiche und dehnte oft die Darstellung über das ganze Fächerblatt aus. Unter dem Directoire wendete sich der Geschmack wieder dem früheren Dekorationsgenre zu, und nur im Detail kommt die neue Stilrichtung zum Ausdruck; zugleich wurde der Fächer kleiner und eleganter in der gesamten Ausführung. Nebenher ist aber das die Interessen des Tages verfolgende Genre nicht verschwunden. Besonders Montgolfiers Erfindung beschäftigt die Phantasie, und Aufstiege im Luftballon werden in unzähligen Variationen dargestellt. Während des Konsulates wurde der Fächer noch kleiner, denn die Damen wollten ihn im Reticule bei sich tragen. Häufig verschwand jetzt das Fächerblatt ganz und der Fächer bestand bloß aus Lamellen in feiner, durchbrochener Arbeit. Die Dekorationsart mit kleineren und größeren, runden, ovalen und rautenförmigen Medaillons, die durch Blumengehänge und Pailletten-Ranken untereinander verbunden sind, blieb besonders dem sentimentalen Genre der Fächer vorbehalten, das namentlich in Deutschland beliebt war (Vgl. die Tafel: Fächer). In England dagegen, von wo die Fächer mit Darstellungen politischen Charakters und Vorführungen sozialer Zustände sowie interessanter Tagesereignisse ihren Ausgang genommen haben, steht diese Gattung auch während der Empirezeit im Vordergrund. Die ganze mehr kulturhistorisch als künstlerisch interessante Gruppe von Fächern solcher Art hat in Lady Charlotte Schreibers großer Publikation eingehende Würdigung erfahren. □

Ebenso wie bei den Fächern war auch im galanten KLEINGERÄT, den Tabatièren, Büchsen, Riechfläschchen u. dgl. während der Revolution ein starker Rückgang eingetreten, dem erst unter dem Empire ein neuer Aufschwung folgte.

Die Tabakdosen waren einfacher geworden. Elfenbein, Glas, Buchsbaumholz, Horn, Schildpatt und Papiermaché mit Lack war an Stelle kostbareren Materials getreten; auf dem Deckel sah man aber Freiheitshelden, patriotische Embleme und Guillotinen. Das Musée Carnavalet in Paris bewahrt sowohl von diesen Dingen wie auch von den vorher beschriebenen Fächern eine große Menge. Die Herstellung kostbarerer Erzeugnisse solcher Art begann aber bereits unter dem Konsulat wieder und stieg unter dem Empire auf dieselbe Höhe, auf der sie vor 1793 gestanden hatte. Die aus früherer Zeit stammende Gepflogenheit, ausländische Würdenträger mit Tabatièren zu beschenken, wurde durch Napoleon geradezu in ein festes System gebracht. Fremde Gesandte erhielten Tabatièren im Werte von 15000 Francs, bevollmächtigte Minister solche zu 8000 Francs, Geschäftsträger solche zu 5000 Francs. Das schloß natürlich nicht aus, daß in besonderen Fällen noch weitaus wertvollere Dosen verschenkt wurden. Die Initialen R. F., die man während des Konsulates auf solche Stücke zu setzen pflegte, wurden unter dem Kaiserreiche durch das Porträt oder die Initiale Napoleons ersetzt. Juweliere, Ziseleure, Graveure, Miniatur- und Emailmaler waren an der Herstellung dieser Objekte beteiligt. Die ersten Juweliere von Paris, die sich damit beschäftigten, waren Marguerite, Nitot, Odiot, Picard und Poulain; in Straßburg hat sich Kirstein auf diesem Gebiete einen Namen gemacht. Ausgezeichnete Arbeiten solcher Art wurden auch in Genf verfertigt. □

Prachtvolle Dosen mit Regentenbildnissen, Geschenke der betreffenden Monarchen an den Feldmarschall Wellington, befinden sich im Besitze der Nachkommen des Herzogs und geben so wie viele andere ähnliche Erzeugnisse einen Beweis von dem hohen Stande der Miniaturmalerei auf Elfenbein und der vorzüglichen Emailtechnik, die mit der feinsten Goldarbeit verbunden ist. Dieselbe Geschicklichkeit zeigt sich in der Ausschmückung der Taschenuhren, bei denen, so wie bei den Dosen das Guillochieren zum Zwecke der Belebung glatter Flächen häufig zur Anwendung kommt. Sehr beliebt sind Reliefdarstellungen in verschieden gefärbtem Golde, worin sich namentlich der früher genannte Straßburger Meister Kirstein auszeichnete. Auch kleine ornamentale Motive aus Goldfolie in Emailgrund zu verteilen war eine beliebte Dekorationsart, ebenso kommen Diamanten, Perlen und Halbedelsteine reichlich in Verwendung. □

Eine besondere Gruppe im Kunstgewerbe des Empire nehmen die PRUNKWAFFEN ein. In der vorangegangenen Periode beschränkte sich die Erzeugung von Prunkwaffen fast ausschließlich auf Degen, die man mit allen Feinheiten der Juwelierkunst auszustatten liebte. Während der ersten Republik und des Empire wurde dagegen die Gepflogenheit immer häufiger, Prunkwaffen als Ehrengaben für hervorragende Waffentaten oder besonders großmütige Handlungen zu verleihen. Viele dieser Stücke, wie Säbel, Pistolen, Flinten usw. gingen aus der Waffenfabrik von Versailles hervor. Künstlerischer Leiter dieser Fabrik war, von 1793 bis 1818 A. BOUTET, der ein ausführliches Verzeichnis aller seiner Arbeiten hinterlassen hat. Viele davon befinden sich jetzt im Musée des Invalides in Paris. Es sind hauptsächlich Prachtschwerter mit wundervollen Ziselierungen, Degen, Säbel und Pistolen. Besonders zahlreich sind die Waffen aus dem Besitze Napoleons, unter denen sich auch verschiedene im Auslande angefertigte Stücke be-

finden. Hierher gehörige Arbeiten von hervorragender Schönheit hatte auch die Wiener Kongreß-Ausstellung aufzuweisen. ◻

Der BUCHEINBAND wurde in dieser Zeit besonders in Frankreich und England mit großer Sorgfalt ausgeführt, der wirkliche Fortschritt liegt aber auf technischem Gebiete, während ihre künstlerische Bedeutung im Rückgange begriffen ist. Die vorzügliche Bearbeitung und Färbung des Leders, namentlich bei Maroquin- und Saffian-Bänden, ist kaum zu überbieten. In Paris arbeiten zu Beginn unserer Periode ein Dutzend vorzüglicher Buchbinder, deren Namen heute noch von Bibliophilen auf das Höchste geschätzt sind. ◻



◻ Abb. 315: Französischer Bucheinband um 1805 ◻

Napoleon begünstigte vor allem die Werkstatt des François Bozérian, in der auch jene Bücher gebunden wurden, die er 1810 dem Kaiser von Österreich zum Geschenke machte. Ihr Einband wurde in rotem Maroquin mit Vorsätzen aus blauem Moiré hergestellt und bloß mit dem österreichischen Wappen verziert. Sonst war eine einfache ornamentale Umrahmung des Buchdeckels mit antikisierenden Ornamenten in Goldpressung üblich. Ein Einband, wie der hier als Beispiel abgebildete [Abb. 315], gehört bereits zu den reichsten Arbeiten dieser Periode. ◻

Ein anderer unter den vielen ausgezeichneten Pariser Buchbindern ist Lefebvre, von dem hier der Einband des Code Napoléon, nach dem Werke Beraldis über den Bucheinband des neunzehnten Jahrhunderts, abgebildet ist. Auch Simiers und besonders Thouvenin verdienen unter den ersten Pariser Buchbindern dieser Zeit genannt zu werden [Abb. 316]. In London hatte sich ein französischer Emigrant, der Graf von Coumont, als Buchbinder etabliert und außerordentlich schöne Einbände hergestellt, deren Preis mitunter eine enorme Höhe erreichte. Der englische Bucheinband der Empirezeit ist der äußeren Erscheinung nach dem französischen nahe verwandt. Auch in Österreich und Deutschland entwickelten sich keine von den französischen wesentlich abweichenden Arten. Vortreffliche Einbände wurden in Wien hergestellt, wovon zahlreiche Beispiele in der Wiener Hofbiliothek und der Albertina Zeugnis geben. Der italienische Bucheinband des Empire unterscheidet sich häufig durch reichere Randverzierung des Deckels von den gleichzeitigen Einbänden diesseits der Alpen. ◻

Über Textilkunst, Glas und Keramik der Empirezeit wurde das Wichtigste im vorangehenden Kapitel hervorgehoben. Wir haben somit die Übersicht über die



Abb. 316. Einband des Code Napoléons von Lefebvre

Entwicklung des Kunstgewerbes dieser Periode auf seinen wichtigsten Gebieten abgeschlossen, und es erübrigt uns nur noch der Periode der Restauration und der Zeit bis 1850 kurz zu gedenken. □

Das langsame Ausklingen des Empire erfolgt in den Jahren nach 1820. Eine Generation hatte sich in dem Traum gewiegt, auf Grund der Antike eine zeitgemäße Formensprache zu finden, und wie stark der Glaube an die erlösende Kraft der klassischen Kunst war, läßt sich daraus ersehen, daß er auf ein Gebiet überzugreifen vermochte, das sonst theoretischer Erkenntnis und verstandesmäßiger Erwägung nicht leicht zugänglich ist, auf das Gebiet der Kleidertracht der Frauen. Aber mochte selbst das schöne Geschlecht sich eine Zeitlang in vermeintlicher Klassizität präsentieren, die lebendigen geistigen Kräfte bewegten sich doch nur zum geringen Teil innerhalb des Klassizismus. Er war niemals der erschöpfende künstlerische Ausdruck seiner Zeit, und das mußte schließlich auch in Kunst und Kunstgewerbe zur Erscheinung gelangen. Geistesrichtungen, die stärker waren als das wiedererweckte Griechentum siegten über die Klassizität, ohne daß man sagen könnte, welche von ihnen eigentlich den Sieg davongetragen hat. Strömungen verschiedener Art hatten sich zum Kampfe verbunden und schlugen, nachdem sie die ausschließliche Herrschaft des Klassizismus beseitigt hatten, voneinander abweichende Richtungen ein. Der Rationalismus, ursprünglich mit dem Klassizismus verbunden, trennte sich von ihm und ging in der Kunst als NATURALISMUS seine eigenen Wege. Der Klassizismus zog sich immer mehr auf den Boden der Akademie zurück, die junge Wissenschaft der Archäologie entfernte sich vom lauten Treiben des Tages, der Naturalismus bemächtigte sich in froher Ungebundenheit, jede Theorie verachtend, des Kunstgewerbes, wo immer er Einlaß fand. □

Die Lehre, daß in die getreue Wiedergabe der Natur das höchste Ziel der Kunst eingeschlossen sei, fand so viele Anhänger, daß sich selbst die Akademien nur mit Mühe ihrer erwehren konnten, und namentlich unter den Malern bald hier bald dort selbständige Naturen auftauchten, die in vollster Überzeugung von der Erfolglosigkeit anderer Bestrebungen ausschließlich dem Naturstudium oblagen. Vom



BILDNIS EINER JUNGEN WIENERIN AM PUTZTISCH
WALDMÜLLER 1827 · WIEN, STÄDT. GEMÄLDEGALERIE





Klassizismus trennte sich aber auch die ROMANTIK; sie erklärte, im eigenen Volkstum die Wurzel aller Kraft zu besitzen. Hatte sie sich in der klassizistischen Periode als eine ins Allgemeine sich verlierende Sentimentalität geäußert, so suchte sie nun in der Kunst des Mittelalters und in einem phantastisch aufgefaßten Rittertum Trost in ihrem ewig ungestillten Sehnen. Mit Abscheu wendete sich die Romantik von fremden Vorbildern ab und suchte ihr Heil in Zeiten, wo die Kunst vermeintlich noch unabhängig von Griechen und Römern als bodenständiges Produkt gesunden Volkslebens emporgeblüht war. In England hatte die Romantik schon in der späten Rokokozeit begonnen, in Deutschland erstarkte sie besonders infolge der nationalen Begeisterung gegen die Fremdherrschaft Napoleons und vermochte von hier sogar auf Frankreich befruchtend überzugreifen. Vom Klassizismus wollten sich aber auch alle jene losreißen, die in der französischen Revolution das Ende der Kultur und im Napoleonischen Kaiserreiche den Ausgangspunkt alles Unglücks sahen. Wer reaktionär fühlte, für den war der Klassizismus die Verkörperung des Umsturzes und er sehnte sich nach den Formen des ancien régime zurück, nach der Grazie des Louis-XVI, nach der ungebundenen, phantasievollen Pracht des Rokoko. Diese Richtung kam zunächst allerdings nicht zu Worte und verhielt sich schweigend, bis die Stunde schlug, in der sie ihr Haupt erheben konnte. Erst unter Louis Philippe verbreitete sie sich von Frankreich aus über Europa. Es ist eine Formengebung, die man am besten als NEUROKOKO bezeichnet. Sie war es hauptsächlich, die dem Klassizismus auch auf dem Gebiete der profanen Baukunst ein definitives Ende bereitete und ihre Herrschaft währte bis über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Mit diesen drei Stilrichtungen, dem Naturalismus, der Romantik und dem Neurokoko ist aber die Zahl der Mächte, die den Klassizismus verdrängten, noch nicht erschöpft. Neben ihnen bemerken wir eine Strömung, die einem Kunstempfinden Ausdruck gibt, das weder ein Vorbild hatte, noch ein Programm. Lautlos aber mächtig wie die Mode, absichtslos wie eine Naturkraft und langsam wie jede wirkliche Entwicklung ging sie ihre stillen Wege. Es ist die Strömung, der wir in jüngster Zeit den Namen BIEDERMEIERSTIL gegeben haben. Was unter Biedermeierstil zu verstehen ist, darüber sind alle jene, die das Wort im Munde führen, keineswegs derselben Ansicht, vielmehr wird jetzt so ziemlich alles, was zwischen 1820 und 1850 auf kunstgewerblichem Gebiete entstanden ist, als biedermeierisch bezeichnet. Daß dem nicht so sein kann, geht schon aus dem früher Gesagten hervor. Worin besteht aber das Charakteristische des Biedermeierstils; was dürfen wir mit Recht mit diesem Namen bezeichnen? — Der Biedermeierstil hat um 1820 bereits seine Geschichte. Eine Reihe von Erzeugnissen, deren Form in früherer Zeit den herrschenden Stilgesetzen unterworfen war, hat sich im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts allmählich von diesen Gesetzen losgesagt und ist eigene, ganz merkwürdige Wege gegangen; so die Wagen, die Schiffe, die Kleidung der Männer, in gewissem Sinne auch die Uniformen des Militärs, die Waffen, Musikinstrumente und alles, womit eine neue Technik und das Erfindergenie des neunzehnten Jahrhunderts im Laufe der Zeit unseren Formenvorrat bereicherte. Alle diese Abtrünnigen des Kunstgewerbes folgten eigenen Gesetzen, die im Objekt selbst lagen, im Zweck, den es zu erfüllen



□ Abb. 317: Zimmer der Madame Récamier in der Abbaye au Bois, gemalt von De Juinne 1826 □

hatte, im Material, aus dem es gebildet war, in der höchsten technischen Vollendung und schließlich in einem ganz merkwürdigen Zeitempfinden, für das wir noch keinen Namen haben, das aber ganz bestimmten ästhetischen Gesetzen folgt, deren zwingende Kraft wir erst erkennen, wenn wir dagegen anzukämpfen versuchen. Durch dieses unbewußte Empfinden kommt auch wieder — man könnte sagen — beinahe gegen den Willen der Erzeuger Stil in eine Sache, die sonst rein maschinell und 'stillos' erschiene. □

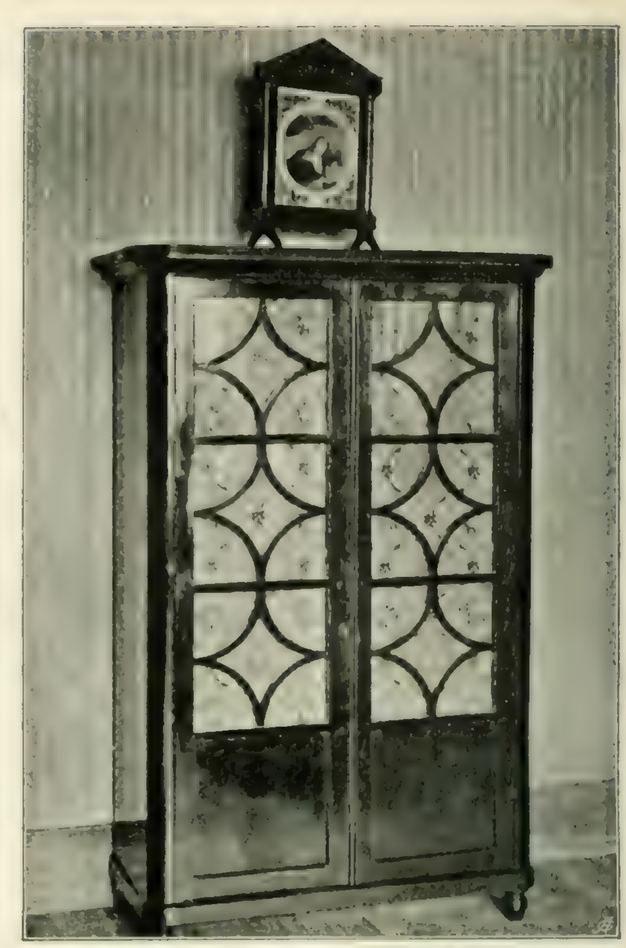
Ein seltsamer Ernst, ruhige Unbeirrbarkeit, nüchterne Strenge und Sachlichkeit gehören zur Charakteristik dieser Ästhetik, aber das Hervorstechendste ist die entschiedene Abneigung, Dingen, die an sich unbedeutend sind, durch schmückende Zutaten ein bedeutungsvolles Aussehen zu geben. Trotz absichtsvoller Bescheidenheit besitzen aber diese Dinge doch eine Art vornehmer Schönheit, die, mag sie sich vom Schönheitsideal vergangener Zeiten noch so sehr unterscheiden, uns durch ihre innere Wahrheit anspricht. Unser an Kunstwerken der Vergangenheit großgezogenes ästhetisches Empfinden mag sich gegen alle diese Erscheinungen, unter welchen die Tracht der Männer vielleicht die befremdendste ist, noch so sehr sträuben, wir können uns von ihnen nicht trennen, und befriedigen sie auch nicht unser fast nur durch historische Schulung ausgebildetes ästhetisches Bedürfnis, so finden wir sie doch elegant und haben dabei die sichere Empfindung, daß diese Formen in vieler Beziehung modernem Denken und Fühlen entsprechen. Aus diesem Formempfinden, das in der Männertracht schon vor der französischen



Abb. 318: Französisches Interieur vom Jahre 1835

Revolution deutlich zum Vorschein kommt und sich auf verschiedenen, bereits angedeuteten Gebieten noch früher geltend macht, ist nach dem Erlöschen des Empire der Biedermeierstil entstanden. Er hat sich durch Romantik, Naturalismus, Neurokoko und noch mehr durch die kunstgewerbliche Reform-Bewegung in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aus vielen Gebieten verdrängen lassen, war aber dafür auf anderen, und gerade auf solchen, bei denen alles Persönliche an uns am meisten mitspricht, wie z. B. in der Kleidung, oder wo das moderne Leben am klarsten zum Ausdruck kommt, wie im Verkehrswesen und allen für ernste Arbeit bestimmten Räumen und Objekten, unbesiegbar. Es ist der Stil, der sich aller künstlich hereingezogenen historischen Reminiszenzen entledigt hat, und der seine Formen aus dem Zweck, der Technik und dem Material schlicht und zwanglos entwickelt. Er ist nüchtern, alles Überflüssige ist ihm fremd, er befriedigt durch seine Unaufdringlichkeit und einfache Selbstverständlichkeit. Es ist der Stil im Jahrhundert der Erfindungen, der Unrast der unermüdlichen geistigen Arbeit, der Stil, der dem modernen Menschen alle Bequemlichkeiten schafft, die ihm einen Ersatz bieten können für die Entbehrungen eines in aufreibendem Wettbewerbe dahineilenden Lebens. Endlich — und das ist vielleicht sein größter Vor-





□ Abb. 319 und 320: Porzellanschrank und Bücherschrank, deutsch, um 1830 □

zug — repräsentiert er in unserer phantasiearmen Zeit die einzige kunstgewerbliche Richtung, in der wir noch etwas Lebendiges zu erkennen vermögen. Wie kein anderer Stil dieser Zeit wurzelt er im Bürgertum, in seinen Anschauungen und Bedürfnissen. Es ist kein Zufall, daß er von England ausgegangen ist und dort nur durch fremdartige Einflüsse wieder in den Hintergrund gedrängt wurde. □

Wenn aber der Stil, den wir jetzt Biedermeierstil nennen, bereits vor dem Empire vorhanden war, dann ist die weitverbreitete Anschauung, er bedeute nichts als eine Verflachung des Empirestils, hinfällig. Das schließt natürlich nicht aus, daß der Empirestil in dem nach 1820 wieder auflebenden Biedermeierstil nachklingt [Abb. 317 u. Tafel]. Seinen Grundsätzen nach hat aber der Biedermeierstil mit dem Empire nichts gemein. Er steht vielmehr im prinzipiellen Gegensatze dazu. Alles der Architektur entnommene Bauen im Kunstgewerbe ist ihm fremd; die Symmetrie, die im Empirestil, wie wir gesehen haben, eine so entscheidende Stimme hat, behält er nur so weit bei, als sie sich gleichsam von selbst ergibt; im übrigen aber gestattet er jene Zwanglosigkeit, ohne die eine Behaglichkeit unmöglich ist. Die Innenräume der Biedermeierzeit gewinnen infolgedessen ein viel individuelleres Gepräge als die des Empire. Sie entstehen nicht nach dem Entwurfe des Architekten, sondern unter entscheidender Mitwirkung des Bewohners. Dieser persönlichen Mitarbeiterschaft verdanken sie das vollständige Aufgehen ihrer Erscheinung in dem Wesen und dem Charakter des Bewohners, eine Harmonie und individuelle Stimmung, für deren Reiz wir heute wieder sehr empfänglich sind [Abb. 318]. □



Abb. 321: Arbeitstischchen und Sitzmöbel, deutsch, um 1830

So wie das Interieur des Biedermeierstiles vermeidet auch das Möbel architektonische Gliederungen und Ziermotive. Wo solche noch beibehalten werden, zeigen sie sich in tischlerischem Sinne umgebildet. Säulen und Pilaster verschwinden, abschließende Gesimse werden auf die einfachste, schlichteste Form reduziert; vergeblich sucht man repräsentativen Prunk. Ecken und Kanten der Möbel trachtet der Biedermeierstil abzurunden, auf ein wohltuendes Verhältnis der Höhe zur Breite legt er das Hauptgewicht, die oft falsche Monumentalität des Empirestils ist völlig verschwunden. [Vgl. Abb. 319—322.] Wenn früher Schönheit und Nützlichkeit im Streite miteinander lagen, so siegte meist die Schönheit, jetzt allerdings eher die Nützlichkeit. Daher scheinen auf diesem Boden zwei Welten sich nähern zu wollen, die einander bis heute feindlich gegenüberstehen: die Welt der Künstler und die der Ingenieure. Dabei ist eines in hohem Grade beachtenswert: die hohe Kunst, in dieser Zeit fast ausschließlich durch die Malerei repräsentiert, gewinnt inmitten dieser schlichten Einfachheit an Bedeutung. Das Staffeleibild beherrscht den Raum, es fesselt das Interesse und wird nicht, wie eine Generation später, von allerlei prätenziösem und dabei wertlosem Kunstkram umgeben, erdrückt. Landschaft, Genrebild und Porträt erfreuten sich zu keiner Zeit als Wandschmuck so großer Beliebtheit wie seit Beginn des Biedermeierstiles. Familienerinnerungen mannigfacher Art, die zu solchen Kunstwerken ergänzend hinzutreten, brachten in das Interieur eine Stimmung, die das nach innen gekehrte Leben dieser Periode in starken Akzenten zum Ausdruck bringt. Die Ornamentierungskunst entfernt sich nicht minder als die Ausgestaltung der Möbel und Geräte, sowie des gesamten Interieurs von allen bisher üblichen Formen. Dabei ist es gewiß kein Zufall, daß sie zu ganz ähnlichen Bildungen gelangt, wie sie die moderne Verzierungskunst anwendet. Ein durch seine Verwandtschaft mit heute üblicher Dekorationsweise auffallendes



Abb. 322: Wiener Fauteuils um 1830

Beispiel, das sich durch viele ähnliche vermehren ließe, sehen wir an dem S. 311 Abb. 236 reproduzierten Überfangglas aus der Zeit um 1840. Auf dem Gebiete der Keramik und Textilkunst sind die Beziehungen zur heutigen Ornamentierungsart nicht weniger häufig. Wir finden ein Zurückgreifen auf die einfachsten Formelemente, auf das Dreieck und Viereck, die Rauten-, Schachbrett- und Streifenmusterung, auf Quadrierungen, herz- und blattförmige Bildungen, Zickzacklinien, Kreise, Sterne usw. Neben solchen mit wenig Aufwand an Erfindungskraft hergestellten Linienkombinationen werden einzelne naturalistische Motive, wie Federn, Blätter, Blümchen u. dgl. zu höchst einfachen Musterungen verwendet. Ein Rückgang der Phantasie ist in dieser Ornamentik wie im gesamten Kunstgewerbe des Biedermeierstiles nicht zu leugnen, daneben müssen wir aber anerkennen, daß wir in diesen Erzeugnissen die einzigen selbständigen und daher für ihre Zeit charakteristischen Leistungen vor uns haben.

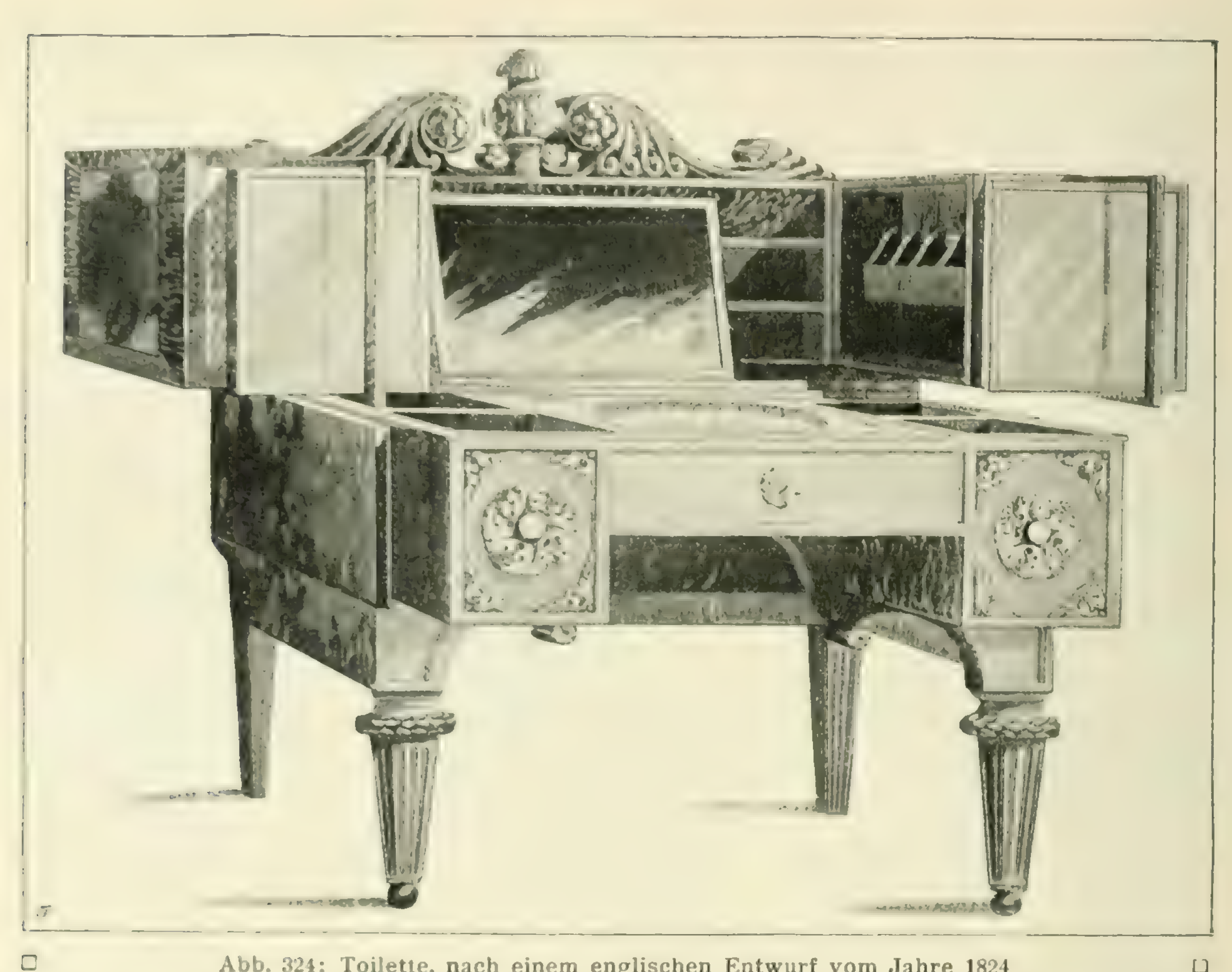
Aber, wie gesagt, der Biedermeierstil, den man mit einer gewissen Berechtigung auch den englischen Stil nennen könnte, ist nicht der alleinige Sieger über das Empire gewesen; neben ihm stand der NATURALISMUS, der bestrebt war, sich auf allen Gebieten geltend zu machen, und der vor der Verbindung mit dem Biedermeierstil, mit der Gotik und dem Neurokoko ebensowenig zurückschrak, als ihm früher die Verbindung mit dem Empire anders als ganz selbstverständlich erschienen war. Dabei ist noch eines zu bemerken: der Naturalismus war die einzige Richtung, und ist es bis zu einem gewissen Grade noch heute, die bei einer vorwiegend verstandesmäßigen Bildung auf Volkstümlichkeit und allgemeines

Verständnis rechnen kann. Dabei war es kein Hindernis, daß dieser Naturalismus eben erst die Schwelle künstlerischen Naturstudiums überschritten hatte und für feinere Farbenstimmung kaum Anfänge eines Verständnisses besaß. Die lärmendsten Effekte in der Pflanzenwelt bildeten die Grundlage der Dekorationskunst. Blumen in allen Formen und Farben in bunter Zusammenstellung, kombiniert mit Tieren, landschaftlichen Motiven, Sonnenuntergängen und Mondnächten waren bald die geläufigsten Bestandteile der Ornamentik. Teppiche, Tapeten, Stoffmuster entstanden nach diesem Prinzip. Leuchter und Luster bestanden aus Blumenranken, Standuhren stellten mit Bäumen bewachsene Felsen dar, auf denen das Wild umherkletterte, auf Fußteppichen sah man Tiger durch die Dschungeln schleichen. Da die Akademien ihre eigenen Wege wandelten und es für eine Sache hielten, die tief unter ihrer Würde stehe, ihre Aufmerksamkeit kunstgewerblichen Dingen zuzuwenden, riß allmählich eine Roheit ein, die in früheren Zeiten unmöglich gewesen wäre. Der innige Zusammenhang zwischen Architektur und Kunstgewerbe, eine Lebensbedingung abendländischen Kunstschaffens, war zerstört, und damit hatte es seinen Halt verloren. □



Abb. 323: Lehnstuhl, entworfen von Schinkel, Berlin, Kunstgewerbemuseum □ □

An manchen Orten, wie z. B. in Berlin, wahrte sich zwar die Akademie noch eine Zeitlang einen gewissen Einfluß auf das Kunstgewerbe, aber was auf diese Weise zur Ausführung kam, glich nüchternen Rechenexempeln und besaß weder inneres Leben noch fortwirkende Zeugungskraft. In dieser Hinsicht sind besonders Schinkels Möbelentwürfe von Interesse (Abb. 323). Alles, was vernünftige Erwägung und gründliche Kenntnisse zu erreichen vermögen, kommt in ihnen zur Erscheinung, aber ihr episodischer Charakter läßt sich nicht leugnen. Eine ausgebreitetere, aber minderwertige Art der Fortbildung des Empire finden wir zwischen 1820 und 1830 in Frankreich und England. Neben der Pflege der Gotik wird hier ein Klassizismus weitergetrieben, der das Steife und Eckige der Empire-Formen zu mildern sucht. In diesem Bestreben wendet er allerlei schwülstige Zutaten ornamentaler Natur an, die auf sehr verschiedene, gewöhnlich der Renaissance angehörende Formen zurückzuführen sind. Ein auffallender Rückgang künstlerischen Empfin-

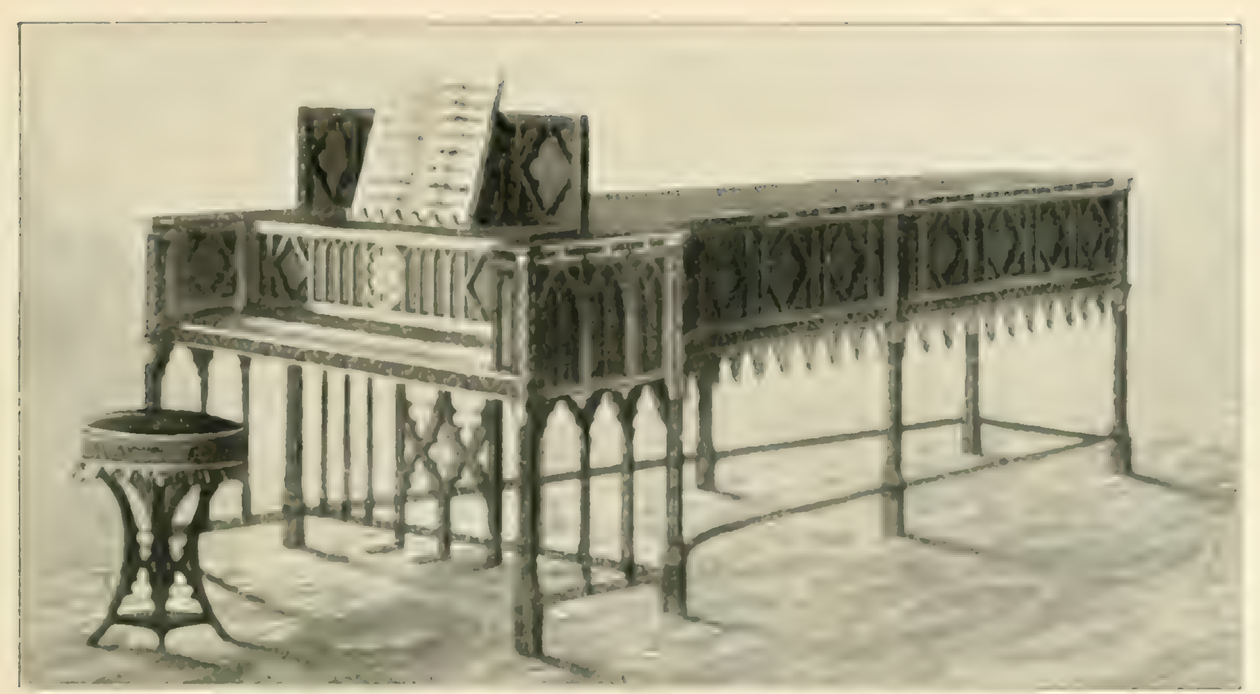


□ Abb. 324: Toilette, nach einem englischen Entwurf vom Jahre 1824 □

dens drückt den ästhetischen Wert dieser Erzeugnisse tief unter den ihrer Vorgänger [Abb. 324]. □

Denselben Tiefstand zeigt die GOTIK im Kunstgewerbe jener Zeit. Gotische Möbel und Einrichtungsstücke aller Art sind, wie bereits gesagt, die Repräsentanten der romantischen Richtung. Was in England innerhalb dieser Formenwelt geschaffen wurde, war hie und da noch relativ gut im Vergleiche zu den Erzeugnissen Frankreichs und Deutschlands auf diesem Gebiete. Wie wenig man aber auch hier Sinn und Bedeutung der Gotik zu erkennen vermochte, zeigt das hier vorgeführte Beispiel [Abb. 325], an dem die falsche Vorstellung, der Stil eines Gegenstandes entstände durch das Ornament, das ihm angeheftet wird, recht deutlich zutage tritt. Allgemein glaubte man das Problem mittelalterlicher Formengebung einfach auf die Weise gelöst zu haben, daß man jede Oberfläche mit Maßwerk, jede Endigung mit einer Fiale, jede Kante mit Krabben versah. Das Maßwerk galt in so hohem Maße als allgemein verwendbares Ornamentmotiv, daß man sogar Frauenkleider mit aufgenähtem Maßwerk umsäumte. □

Je mehr wir uns der Mitte des Jahrhunderts nähern, desto mehr wird der Biedermeierstil in den Hintergrund gedrängt und durch Mischformen ersetzt, unter denen die hervortretendsten auf Rokokomotive zurückzuführen sind. Dieses Neurokoko darf jedoch nicht als bloßer Wiederbelebungsversuch des Rokoko aufgefaßt werden, sondern es bedeutet vielmehr eine Kombination naturalistischer

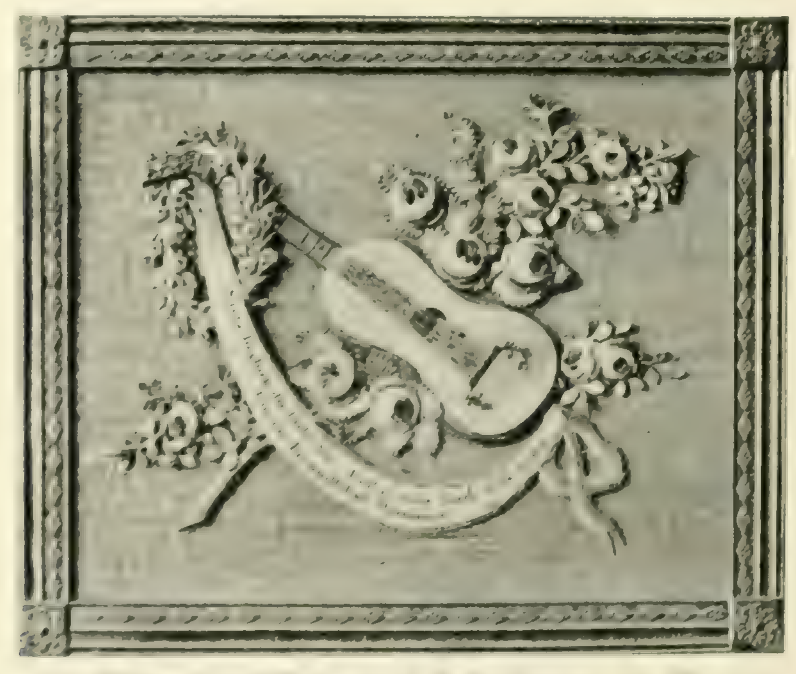


□ Abb. 325: Klavier, nach einem englischen Entwurf vom Jahre 1825 □

Formen mit Rokokomotiven, die in gewissem Grade noch immer fortlebten und deshalb besonders willkommen waren, weil sie mit dem Naturalismus innere Verwandtschaft zeigten. Ein Gemisch aller dieser Stilarten zeigen die für den Geist dieser Periode in hohem Grade charakteristischen Wunschkarten, von denen wir eine aus der sehr instruktiven Publikation von G. Pazaurek 'Biedermeier-Wünsche', hier als Schlußvignette bringen. □

Diese kurze Schilderung der so verschiedenartigen Strömungen auf kunstgewerblichem Gebiete dürfte genügen, um das Chaos zu charakterisieren, das nach wenigen Dezennien hereinbrechen mußte. Beschleunigt wurde der allgemeine Niedergang durch das Aufkommen zahlreicher Surrogate auf allen Gebieten, durch das Emporkommen von Volksschichten, die kurz vorher allen höheren Kulturaufgaben ferne gestanden hatten, und durch die immer mehr umsichgreifende Maschinenarbeit an Stelle der Handarbeit. Schon in den Abschnitten über die Entwicklung des Kunstgewerbes in der Barock- und Rokokozeit wurde darauf hingewiesen, wie das wiederholt, besonders aber seit dem Rokoko wieder stärker vordringende verstandesmäßige Element und Hand in Hand damit der Naturalismus zur Auflösung der ganzen alten Dekorationskunst führen mußte, ohne einstweilen Neues schaffen zu können. Auch der krasse Naturalismus in der Mitte des 19. Jahrhunderts war naturgemäße Entwicklung, aber eine Entwicklung, über die man nicht weiter hinaus konnte. So lange man noch im Vorschreiten begriffen war, konnte man immerhin noch einige Befriedigung finden; aber sobald man sich dem Ziele näherte, fühlte man mit Entsetzen, daß man dem Nichts entgegenging. Da, wie der Verfasser der erwähnten Absätze auch anderen Orts eingehend geschildert hat, die in den letzten Generationen gebrauchten Formen eben zu diesem Nichts geführt hatten und immer wieder dahin führen mußten, war es ganz natürlich, daß man, um überhaupt die Grundlagen des Kunstgewerbes zu retten, zunächst in älteren Zeiten, die dem Verhängnisse noch nicht so nahe lagen, Stütze suchte.

Diese Zustände riefen zwischen 1850 und 1870 jenen kunstgewerblichen Reformationskampf hervor, dessen reiche Literatur noch in unser aller Gedächtnis ist. Sie charakterisiert in so erschöpfender Weise die Abwege, auf die das Kunstgewerbe bereits seit dem zweiten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts geraten ist, daß es nicht nötig ist, die durch sie bekämpfte Richtung eingehender zu schildern. Der Kampf, der von den Reformatoren des Kunstgewerbes geführt wurde, war von größter erziehlicher Bedeutung. Er zwang die Gebildeten, über Dinge nachzudenken, über die eingehendere Erörterung zu pflegen als eines jeden ernsteren Mannes unwürdig gegolten hatte. Die allgemeine Gleichgültigkeit verschwand; in diesen Fragen Bescheid zu wissen, wurde zur Forderung allgemeiner Bildung. Strebte man nun auf Grund vernünftiger Erwägung naturgemäß zum Alten zurück, so mußte das Alte und Ältere in seiner Neubelebung doch wieder zum selben Ende drängen, wohin es ursprünglich geführt hatte, um so mehr, als man auf bereits gebahntem Wege schritt und auch immer schon die nächste Stufe vorbereitet fand. Mögen aber diese Reformbestrebungen, die vom South-Kensington-Museum begonnen und durch das österreichische Museum in Wien auf den Kontinent übertragen wurden, in ihrer Absicht, bestimmte Stilrichtungen zu neuem Leben zu erwecken, auch keine dauernden Erfolge errungen haben, als ästhetische Erziehungs-Institutionen erfüllen sie eine Aufgabe, deren Endziel noch lange nicht erreicht ist. Aber auch in den kunstgewerblichen Leistungen, die durch diese und ähnliche Anstalten ins Leben gerufen wurden, wird man in fernerer Zeit ein bestimmtes Kunstempfinden nicht verkennen können; einen wirklichen neuen Stil, der sich alten gleichwertig an die Seite stellen kann, werden wir aber wohl erst erhalten, wenn unsere ganze Kultur selbst wieder in ruhigeren Bahnen wandelt. Die Wege dahin wird der folgende Abschnitt zu zeigen haben. J. Folnesics



Wiener Kunstbillett von J. Endletzberger, um 1825

DAS KUNSTGEWERBE
DER NEUESTEN ZEIT

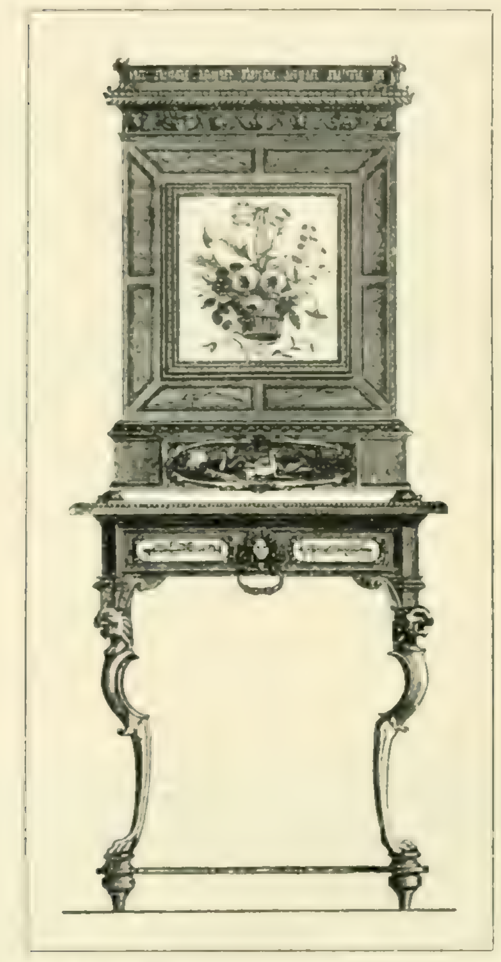


Abb. 326: Gottfried Semper, Pfeilertisch
□ mit Schränkchen 1854 □

KAPITEL IV • DER ORNAMENTIERENDE STIL DER RÜCKBLICKSZEIT □

Das Kunstgewerbe in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erweckt auf den ersten Blick den Anschein, als ob es eines eigenen Stiles entbehre. Es scheint nur die europäischen Stile vergangener Zeiten zu wiederholen oder morgenländischen Einflüssen zu folgen; erst gegen Ende des Jahrhunderts, in den neunziger Jahren, scheint es zu einem neuen, der eigenen Zeit entsprechenden Stile zu gelangen. In Wirklichkeit bildet jedoch gerade dieses Wiederholen der historischen Stile und dieses Anlehnen an asiatische Vorbilder in Gemeinschaft mit den Nachwirkungen des langsam absterbenden Naturalismus den Stil der Jahre von 1850 bis etwa 1895. Wie und warum man so handelt, und wie man gerade dadurch einem neuen Stile den Weg bereitet, das zu zeigen ist Aufgabe dieser Darstellung. Man bezeichnet jene Zeit, weil sie sich im wesentlichen auf Vergangenes stützt, als RETROSPEKTIVE oder RÜCKBLICKSZEIT und stellt ihr die MODERNE, die um die Mitte der neunziger Jahre einsetzt, gegenüber. Die Rückblickszeit gliedert sich wieder in zwei Richtungen, eine zeichnerische und eine malerische. Die zeichnende Richtung hebt bereits in den dreißiger Jahren an, kommt um 1850 zur vollen Entfaltung und herrscht bis in die siebziger Jahre, ist aber auch am Ende des Jahrhunderts noch nicht ganz erstorben. Wir nennen sie eines grundlegenden Zuges halber die ornamentierende Richtung. Die malerische Epoche, die man treffender als dekorative Richtung bezeichnet, setzt schon in den fünfziger Jahren ein, löst die ornamentierende Richtung in der Vorherrschaft um die Mitte der siebziger Jahre ab, hält diese Herrschaft bis in die neunziger Jahre unbestritten fest und tritt auch von da ab nur Schritt für Schritt vor der neuesten Richtung zurück, ohne ihr das Feld ganz zu überlassen. So geht seit den neunziger Jahren die Moderne, die wir als tektonische oder konstruktive Richtung auffassen, neben der dekorativen einher. Aber auch die konstruktive Richtung bereitet sich schon am Ausgange der siebziger Jahre vor. — Die Forschung hat sich mit der Geschichte des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts noch äußerst wenig beschäftigt; es fehlen daher Vorarbeiten, Sammlungsstücke und nicht selten auch brauchbare Vorlagen für Bilder. □

1. DIE VIERZIGER UND FÜNFZIGER JAHRE □

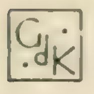
Das Jahr 1851 bedeutete einen Wendepunkt für das gesamte Kunstgewerbe, denn es brachte die ERSTE WELTAUSSTELLUNG, the great exhibition of the works of industry of all nations, in LONDON. Alle Kulturvölker der Erde bemühten sich, auf dieser Ausstellung das Beste zu zeigen, was sie für Handel und Wandel schufen, also auch das Beste dessen, was man in der Folge Kunstgewerbe nannte. Damit hub tatsächlich auch für dieses Kunstgewerbe eine neue Zeit an. Denn bis dahin lernte man vom Kunstgewerbe der verschiedenen Länder nur das kennen, was man entweder am Erzeugungsorte selbst antraf oder als Ausfuhrgut zu Hause vorfand. Beide Quellen des Wissens flossen nicht allzu reichlich; nur wenig Leute konnten weite Reisen unternehmen und die Ausfuhr war nach Ge-

schmacksrichtung und Stückzahl immer beschränkt. Oft auch blieb aus Geschäftsinteresse die Herkunft der kunstgewerblichen Ware verschwiegen. In London aber stellten 1851 alle Kulturvölker der Erde ihr Bestes offen nebeneinander auf; jedermann konnte das von ihm Errungene mit dem des Nachbars und Mitbewerbers auf dem Weltmarkte vergleichen, jeder vom anderen lernen, jeder aus dem Ganzen das Beste für sich selbst ableiten. In diesem Sinne bedeutete die Weltausstellung von 1851 in der Tat einen Wendepunkt für die gesamte Kultur der Erde. Den Zeitgenossen ist die Tragweite dieser Ausstellung in mancher Hinsicht weit mehr zum Bewußtsein gekommen, als uns heute. □

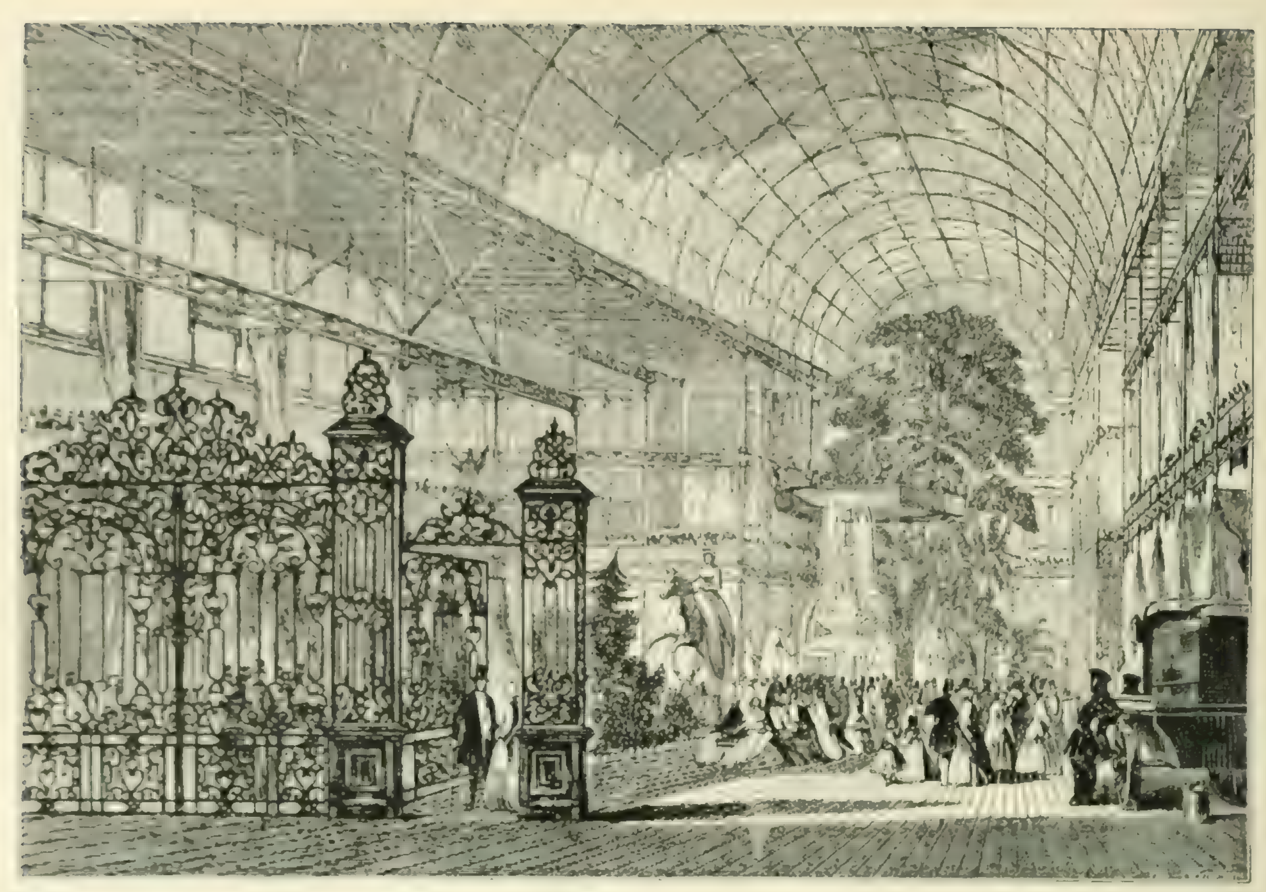
Vielleicht niemals vorher hatte ein Ereignis so wie dieses die Aufmerksamkeit aller Kulturvölker der Erde auf einen Punkt gelenkt. Es war geradezu die Verwirklichung des Gedankens von der gemeinsamen friedlichen Arbeit aller Nationen, der sich da gleich einem Ideal aller offenbarte; ein Ideal, das man vorher auch nur zu träumen kaum gewagt hatte. Ganz allgemein feiert man denn auch die Ausstellung als ein JUBILÄUM der ARBEIT; Lothar Bucher, der damals in London lebt, weil die politischen Ereignisse ihn dorthin getrieben haben, nennt die Ausstellung mit Recht einen KNOTENPUNKT des geschichtlichen Laufes. □

Dem PRINZGEMAHL Albert von England gebührt der Ruhm, durch sein Eintreten, durch seinen Aufruf diese Ausstellung ermöglicht zu haben. Schon die BAUTEN der Ausstellung führten zu einer vollständigen Wandlung. Man wählte als Platz für die Ausstellung den Hyde Park von London. Er umschloß in seiner Mitte einen großen Wiesenplan, der sich für die Ausstellung am besten eignete. Aber ihn durchzog in der Querachse eine Allee fünfhundertjähriger prachtvoller Ulmen. Sie wollte man nicht opfern und deshalb überbaute sie der Ingenieur PAXTON im Mitteltrakte seines Ausstellungsgebäudes. Es entstand der berühmte Kristallpalast, ein Bauwerk nur aus Eisen und Glas, dessen Hauptgebäude sich in fast 29 Meter Höhe über der Ulmenallee wölbte [Abb. S. 411]. An diese Mittelachse, an dieses 'Transept' schlossen sich im rechten Winkel die ausgedehnten Flügel des Ausstellungsgebäudes, gleich dem Transept aus Eisen und Glas innerhalb eines Zeitraumes von acht Monaten geschaffen. Damit trat in die Baukunst der Erde die EISENKONSTRUKTION ein, die in der Folge so Ungeheures leisten sollte. Wohl hatte sich ihr Eintritt schon allmählich vorbereitet, aber so gewaltig, so pfadweisend, so aller Welt in die Augen springend hatte sie sich vorher nie gezeigt. Das Ausstellungsgebäude von 1851 bedeckte 8 Hektar, 80 000 Quadratmeter nur mit Eisen und Glas. Gar bald lernte man es, mit Eisenkonstruktionen fast spielend Räume zu überspannen, deren Bewältigung mit den früheren Baumaterialien, mit Holz und Stein, große Schwierigkeiten bereitet hatte. Nur durch die MASCHINE wurde es möglich, das Eisen so zu gestalten. □

Die Eisenkonstruktion führt alsbald zu einer völligen Umbildung des baulichen Konstruktionswesens überhaupt und damit auch zu einer UMWÄLZUNG im HAUSRATE. Dem Hausrate aber ist das Kunstgewerbe aufs engste verknüpft; mit Recht sagt Julius Lessing, daß der Gedanke, der im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts das Kunstgewerbe beherrscht: man müsse jedes Gerät aus seinem Zweckbedürfnis und aus seinen technischen Voraussetzungen heraus verstandes-



WELTAUSSTELLUNG LONDON 1851
MITTELTRAKT, NÖRDLICHER TEIL

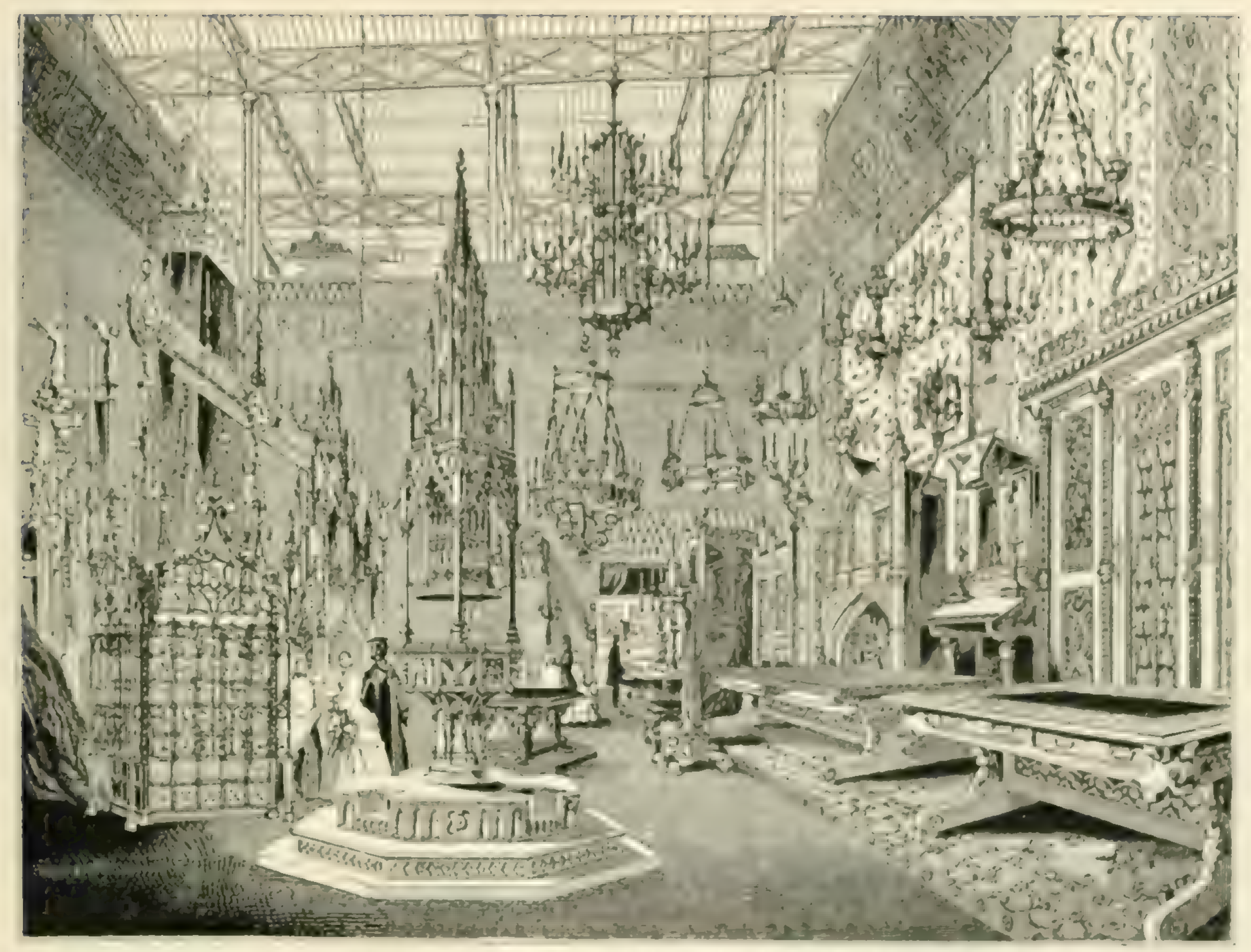


□ Abb. 327: Weltausstellung London 1851, Mitteltrakt, südlicher Teil □

mäßig gestalten. im Londoner Kristallpalast von 1851 seinen Ausgangspunkt hat [jedoch nur verstandesmäßig gestalten, heißt noch nicht KUNSTgewerbe treiben].

Mit diesem Kristallpalast kommt aber auch ein neues Prinzip der DEKORATIONSKUNST für Schaustellungen auf. Man stellt um die Ulmenallee herum die besten Errungenschaften der Gartenkunst auf. insbesondere alle die herrlichen fremdländischen Gewächse, die die englischen Treibhäuser so sorgsam pflegen, und zwischen diese Pflanzen verteilt man die hervorragendsten Erzeugnisse, insbesondere die Werke der Bildhauerkunst und die großen dekorativen Stücke des Kunstgewerbes [siehe die Abbildungen dieser und der vorigen Seite]. □

Wie nun kennzeichnet sich das Kunstgewerbe auf der ersten Weltausstellung zu London im Jahre 1851? Wesentlich in Betracht kommt nur das Kunstgewerbe Frankreichs, Englands, Deutschlands und Österreichs; die anderen Länder treten zurück. Als Führer auf dem Gebiete des Geschmackes erscheint FRANKREICH. Von ihm hängen alle anderen ab; Frankreich allein bekundet eine gewisse Überlieferung der alten künstlerischen Leistungsfähigkeit. Vor allem besitzt das französische Kunstgewerbe noch handwerkliches Können; es nützt dies gründlich aus, wenngleich es sich im übrigen nur mit großer Lebhaftigkeit in seinen verschiedenen historischen Stilen bewegt. Dennoch erweckt es dadurch den Eindruck großer Lebendigkeit; es scheint gleichsam allein noch frische Kräfte in seinem Kunstgewerbe zu haben. Aber diese Frische des Lebens ist nur eine scheinbare; in Wirklichkeit bewegt sich auch das französische Kunstgewerbe nur auf einem toten Gebiete, auf dem der bloßen Nachbildung des früher Erreichten. An Leistungsfähig-



□ Abb. 328: Weltausstellung London 1851, Mittelalterlicher Hof [mediaeval court] ; □

keit steht ihm das ENGLISCHE Kunstgewerbe nicht nach, es übertrifft das französische sogar darin, daß es eine weit größere Mannigfaltigkeit der Erzeugnisse, stärkere Ausnützung der Maschinen und der Arbeitsteilung, höhere Marktfähigkeit bei großer Billigkeit des Gebotenen aufweist. Aber die handwerkliche Überlieferung fehlt und der eigene Geschmack noch mehr. England folgt durchaus dem französischen Geschmacke; es bewegt sich ausschließlich auf diesen Bahnen, soweit es nicht außereuropäischen, insbesondere asiatischen Vorbildern folgt. Das bunteste Bild aber bietet der ZOLLVEREIN, jene Ländergruppe, die sich 1834 zum Zollverein zusammengeschlossen hat, also etwa die heutigen Staaten des Deutschen Reiches und Luxemburg. Von irgendwelcher Stileinheit ist da keine Rede, nicht einmal von einer vorherrschenden Richtung; fast regellos und wahllos bewegt man sich in allen überkommenen Stilen von der Antike bis zur Gotik und Renaissance und von dieser weiter bis zum Rokoko. Dazwischen erscheinen naturalistische Anklänge, Kopien gleichsam nach der Natur, und Anlehnungen an asiatische Vorbilder. Fast das Beste noch, was das Kunstgewerbe des Zollvereins aufzuweisen hat, sind getreue Nachbildungen alter Werke. Dagegen ist in Wien englischer Einfluß zu bemerken, vgl. das vorhergehende Kapitel. □

In seinen Hauptzügen ändert sich das Bild, das das Kunstgewerbe jener Zeit gewährt, auch während der folgenden Jahre nur wenig. Nur selten ist ein neuer Gedanke wahrzunehmen; vorwiegend gleichen die FORMEN denen aus VERGAN-

GENEN EPOCHEN. Der Geschmack erweist sich als ungenügend geschult und wo er es nicht ist, da folgt er dem Beispiele Frankreichs, das sich wesentlich in zwei Stilen bewegt: in dem der italienischen Renaissance und dem des heimischen Barocks und Rokokos. Unter diesem Einflusse Frankreichs arbeiten die besten Kräfte von ganz Europa, insbesondere von England, Italien, Deutschland und Österreich. Aber sie arbeiten vornehmlich im Stile der italienischen Renaissance, ganz besonders in den Formen, die die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts ausgezeichnet haben. Dieser Formen bedient man sich mit einer gewissen Flüssigkeit. Desto geringer ist das Geschick, mit dem die Nichtfranzosen die Formenelemente des Barocks und Rokokos handhaben. □

Nur einige wenige leisten Gutes, indem sie auf die Vorbilder der klassischen ANTIKE zurückgreifen. Von Bedeutung sind da eigentlich nur die Arbeiten der alten Firma Josiah Wedgwood & Sons in Etruria [bei Stoke on Trent], die sich durchaus auf ihre alterprobten, zumeist unter Flaxmans Einflusse entstandenen Formen beschränkt. Nachahmungen von antiken Tongefäßen durch englische Töpfer [Battam] und späterhin auch durch dänische in Kopenhagen, Rönne auf Bornholm usw. bekunden meist keinen großen Geschmack, ganz besonders nicht in den Formen, die man in Anlehnung an die antiken Vorbilder ableitet. □

Ein besonderes Interesse wandte man den MITTELALTERLICHEN STILEN zu; ihnen hatte man auf der Londoner Ausstellung einen besonderen Saal, den mediaeval court [Abb. 328], eingeräumt. Unter diesen mittelalterlichen Stilen verstand man im wesentlichen den gotischen. Aber die neuen Schöpfungen in diesem Stile erwiesen sich durchgehends als Nachbildungen alter Arbeiten in altem Geschmacke, durchaus nicht als Übertragungen des gotischen Gedankens auf zeitgemäße Zwecke und Ziele. So vortrefflich diese Neuschöpfungen an sich auch waren, so prächtig sie auch auftraten, wie hoch sie auch in ihrem Materialwerte standen, eine selbständige Weiterförderung des Kunstgewerbes bedeuteten sie nicht. Mehr als reich ausgestattet waren diese neugotischen Möbel [Abb. 329]; eine außerordentliche Kunstfertigkeit entwickelte man in ihren Schnitzereien, insbesondere in England und Österreich, und auch der kirchlichen Kunst widmete man sich gerade in dieser Stilrichtung auf das eifrigste unter Aufbietung allen Könnens [Abb. 330]. Mit Recht jedoch weisen damals schon Einsichtige, wie zum Beispiel Ralph Nicholson Wornum darauf hin, daß der gotische Stil sich in dieser Anwendung nicht für den zeitgenössischen Hausrat eigne. □

Doch, wie schon gesagt, nicht die Antike und nicht die Gotik besitzen die Vorherrschaft, sondern die italienische RENAISSANCE und das französische Rokoko samt seinem Vorläufer, dem Spätbarock. Man bedient sich aller dieser Stile mit großer Kunstfertigkeit, aber ohne in ihr wahres Wesen eingedrungen zu sein. Es handelt sich auch fast immer nur um ein rein äußerliches Anwenden des Vorbildes; man paßt nicht etwa die alten Formen den neuen Bedürfnissen an, sondern man zwängt die neuen Bedürfnisse in die unverändert übertragenen alten Formen hinein. Man füllt also, um einen späterhin gerade dafür vielgebrauchten Ausdruck zu nennen: neuen Wein in alte Schläuche. So hatte zum Beispiel der Pariser Durand eine silberne Teefontäne im Renaissancestile gefertigt, also ein Gebilde,

das der Renaissance gänzlich fremd war. In ähnlicher Weise übertrugen französische Kunstgewerbler, wie Fourdinois und andere, die Renaissanceformen oft noch unter Anwendung reichster Schnitzerei auf die Möbel. Belgische Marmorkamine, italienische Nußholzmöbel, Wiener und Stuttgarter Mobiliare, englische Zimmereinrichtungen und Goldschmiedearbeiten bekundeten die gleiche Richtung. Die Wiege der Königin von England (Abb. 332 auf Seite 420) und ein in Ton modellierter Fries von J. Harmer junior (Abb. 333 auf Seite 421) mögen als Beispiele dienen. Sie müssen gleich so manchen anderen Abbildungen dieser Seiten — nach zeitgenössischen Holzschnitten wiedergegeben werden. □

Im Geschmacke des BAROCKS und ROKOKOS zeigten die Franzosen noch die besten Arbeiten, die schlechtesten aber die Engländer. Dort, wo man sich in Deutschland auf altgewohnten Pfaden bewegte, wie zum Beispiel die Königliche Porzellanmanufaktur von Meißen in ihren bewährten Modellen der Rokokozeit, blieb man vor Entgleisungen bewahrt. Auch die Möbel, die neben den Franzosen noch manche Österreicher, Deutsche, Belgier und Engländer schufen, hielten sich des öfteren noch auf erfreulicher Bahn, wenngleich es an deutlichen Zeichen mangelnden Verständnisses nicht fehlte. Das bekundete sich namentlich im Überladen mit Zierat (s. die Abb. 330 und 336). Ganz besonders dann, wenn es sich darum handelte, in diese alte Formenwelt Gebilde einzugliedern, für die die alte Zeit, weil sie sie nicht gekannt hatte, keine Vorbilder abzugeben vermochte, wie zum Beispiel für die Pianinos (Abb. 335 auf Seite 423), verlor man sich nur zu leicht in trivialer Spielerei mit Formen. — Der Einfluß des französischen Rokokos ging weit über Europa hinaus; sogar Amerika gehorchte ihm. □

Ganz allgemein sucht man die Schönheit in der HÄUFUNG des ZIERATES. Man geht in dieser Häufung oft so weit, daß darunter das eigentliche Wesen des Erzeugnisses, insbesondere sein Zweck, vollständig verschwindet. Beispiele wie das Büfett Abb. 336, ebenso der Bücherschrank Abb. 329 und das Mobiliar Abb. 337 zeigen das klar genug. Am auffallendsten aber tritt das Vorwiegen des Schmuckes, also des ORNAMENTS hervor, wenn man asiatische Erzeugnisse mit ihren zahlreichen europäischen Nachahmungen vergleicht. Persische Teppiche und indische Schals nachzubilden ist man damals überall bemüht, denn Teppiche gelten allgemein als Zeichen des Wohlstandes und alle Damen tragen, wie sich aus mehreren Abbildungen dieser Seiten erkennen läßt (z. B. der Seiten 411—413), indische Schals. Sie nachzuahmen war darum, wie schon in den Jahrzehnten vorher (vgl. das vorhergehende Kapitel), eine dankbare Aufgabe für das europäische Kunstgewerbe. Aber mit wenig Ausnahmen erkannte man nicht den großen Unterschied, der zwischen dem Gedankengange der asiatischen Weber und dem der europäischen Musterzeichner lag. Jene ordneten ihr Ornament unter, um ein gefälliges Ganzes zu erzielen, diese schoben ihr Ornament in den Vordergrund und gewannen damit nur ein unruhiges Auseinanderfallen des Ganzen. □

Dabei wollte man auf manchem Gebiete des Kunstgewerbes durch möglichst große VIELSEITIGKEIT glänzen, insbesondere durch eine möglichst sichere Beherrschung aller Stilarten. Das trat namentlich im französischen und im Wiener Mobiliar (vgl. die Abb. 329, 334, 337) und im Porzellan der französischen Staats-

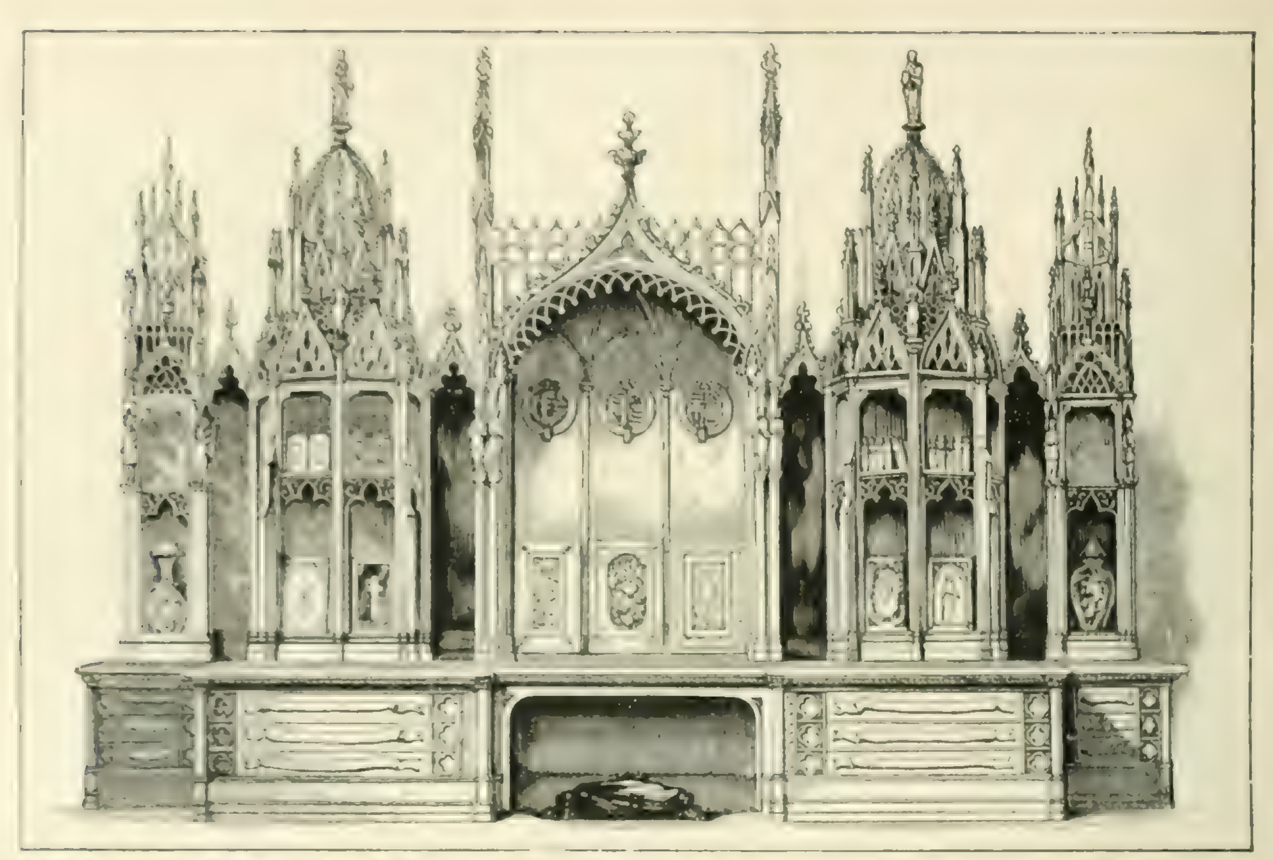


Abb. 329: B. de Bernardis und J. Kraner, Wien. Gotischer Bücherschrank, ausgeführt von Karl Leistler □ und Sohn in Wien. Geschenk des Kaisers von Österreich an die Königin von England □

manufaktur zutage [s. unten]. Überhaupt zeichnet sich schon zu Beginn dieser Periode jene geschäftliche Forderung scharf ab, die in der Folge so Schweres mit sich bringen sollte: die Forderung der Vielgestaltigkeit, der möglichst reichen Auswahl von Erzeugnissen in allen nur denkbaren historischen Stilen. □

Zu alledem kommt noch das Bestreben, das Wesen der Materialien zu vertuschen, an die Stelle von wirklich teuren Stoffen billige ERSATZMITTEL treten zu lassen, die man den teuren äußerlich völlig gleichen läßt, wie zum Beispiel Papiermaché für Holz, Steinpappe für Marmor, Gußeisen für Schmiedeeisen und Bronze, versilbertes Messing für echtes Silber, hohle galvanische Niederschläge für massives Metall. Im großen ganzen drängte gerade England durch seine ausgedehnten Fabrikanlagen, durch seine intensive Maschinenarbeit auf dieses SCHEINGUT, auf dieses SURROGAT fast unabwendbar hin. Beispiele für solche Arbeiten aus Papiermaché, aus Eisenguß und galvanischen Niederschlägen geben die Abbildungen 338, 339, 342 und 344. Deutlich auch ließ sich erkennen, daß England bereits jenen Weg beschritten hatte, den alsbald die meisten Staaten aufnehmen sollten: der großen Menge mit billigen Erzeugnissen zu dienen. Es kam im Grunde dabei nur darauf an, etwas möglichst kostbar Erscheinendes so billig als angängig zu liefern. Frankreich hingegen beschränkte sich fast allein darauf, dem Geschmacke und dem Bedürfnisse einiger Weniger zu dienen, namentlich der feiner Geschulten, der Sachverständigen und Liebhaber. Das tat es, indem es kunsthandwerkliche Geschicklichkeit mit ererbtem Schönheitssinne und überkommenen Errungenschaften verflossener Zeiten verband. So erzeugte Frankreich beispiels-

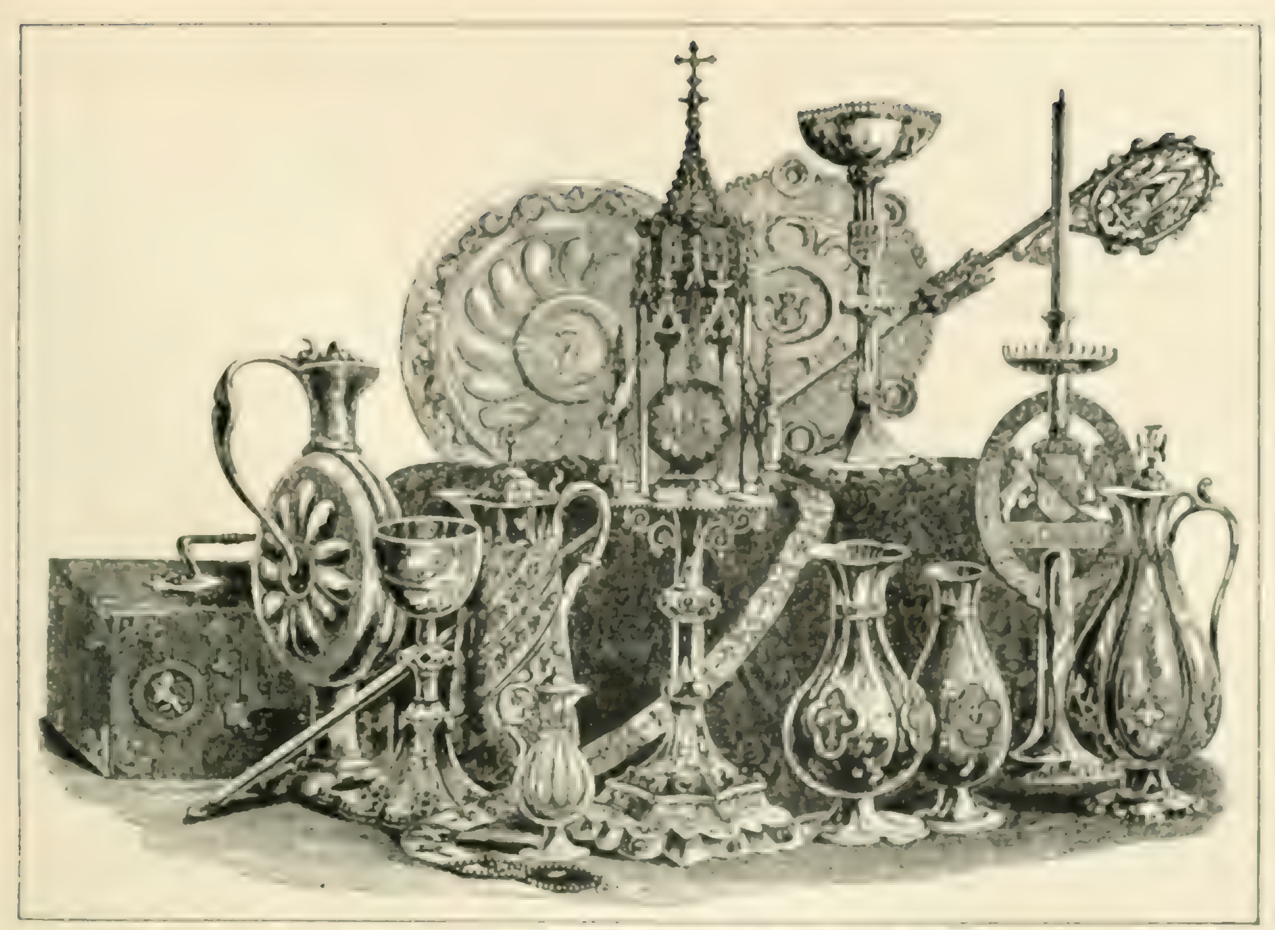


Abb. 330: Augustus Pugin, Kirchengerät, ausgeführt von J. Hardman & Co., Birmingham, 1850—1851

weise fast allein noch gute Bucheinbände und seine Boulle-Arbeiten, d. h. seine Nachbildungen von Werken des Meisters (vgl. Bd. II, S. 92), blieben unübertroffen.

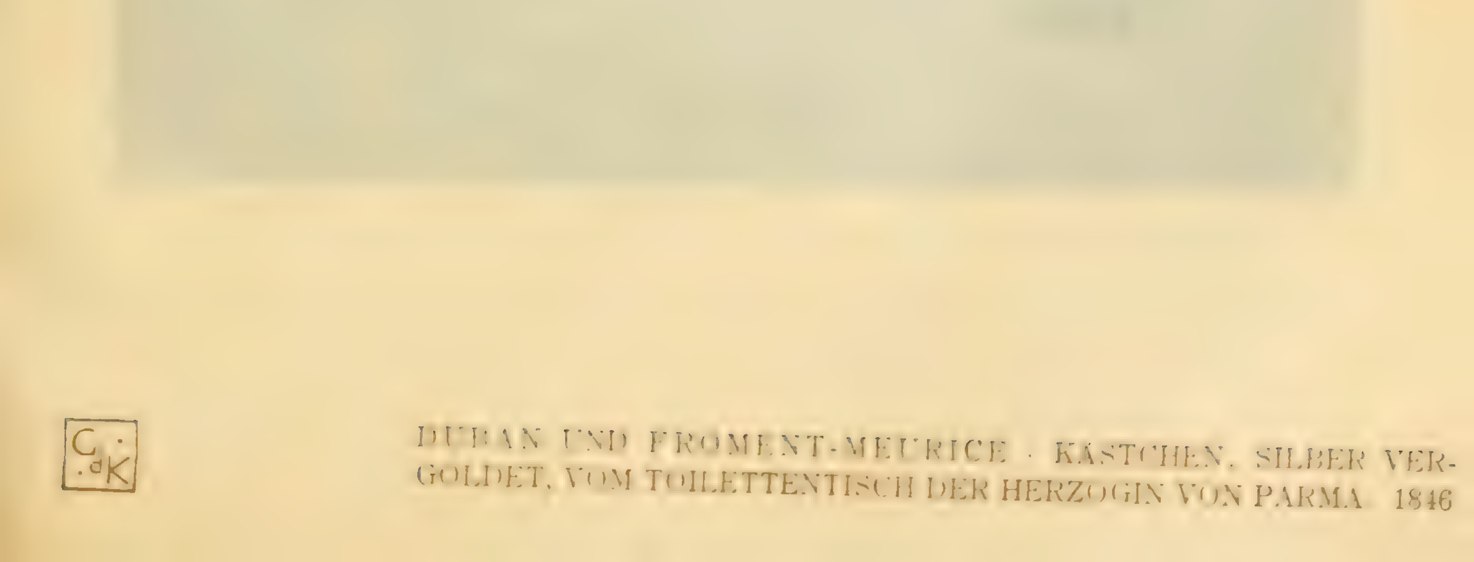
Die verschiedenen Richtungen und Einflüsse, denen das Kunstgewerbe in jener Zeit unterlag, kreuzten sich in den einzelnen Gebieten in der mannigfaltigsten Weise. Für die WEBEREI standen damals die schon erwähnten indischen Schals obenan, wie sie seit der französischen Revolution in Mode gekommen waren (vgl. das vorige Kapitel). Überall suchte man sie herzustellen; auf diesem Gebiete arbeitete ganz Europa im orientalischen Geschmacke. Aber alles Streben lief hier entweder nur darauf hinaus, möglichst Kostbares herzustellen, oder nur darauf, das Kostbare möglichst billig nachzuahmen. Den guten Geschmack hatte man dabei vollständig verloren; man erreichte in den europäischen Erzeugnissen weder den prachtvollen Zusammenklang des Ganzen, den die indischen Vorbilder so vortrefflich zeigten, noch gar die Feinheit der Einzelheiten. Später sank auch die Güte des verarbeiteten Materials beträchtlich. □

Auf allen anderen Gebieten der Weberei überwog durchaus das streng NATURALISTISCHE MUSTER. Dieses Streben nach getreuer Wiedergabe natürlicher Vorbilder hatte bereits im Rokoko eingesetzt; es war unter den klassizistischen Stilen nur scheinbar zurückgetreten und rückte jetzt um so mehr in den Vordergrund, als man in ihm ganz allgemein das Richtige für textile Musterung erblickte. Diese Ansicht herrschte so ausschließlich, daß fast alle gewebten, gestickten und bedruckten Erzeugnisse nur Blumenmuster zeigten, aber nicht etwa stilisierte

Blumen, sondern Blumen in möglichst naturgetreuer Wiedergabe [Abb. 341]. Selbst in Preisausschreiben erkannte man diese Art der Musterung als die beste an [Abb. 340]. Kennzeichnend war, daß man gern abgeschnittene, verstreute Blumen darstellte. Mit einem gewissen Stolze betonte man die naturgetreue Wiedergabe des Vorbildes und benannte sogar die Muster nach dem Namen der dargestellten Pflanzen, nicht selten nach ihrer botanischen, also lateinischen Bezeichnung. Dabei bediente man sich nicht mehr der zarten Blumenfarben, die einst das Rokoko ausgezeichnet hatten, sondern sehr greller Zusammenstellungen, insbesondere von gelb und blau, von grün und rot. Diese Farbenzusammenstellungen bevorzugte namentlich der Zeugdruck, der besonders in dem damals französischen Elsaß blühte, aber auch schon manch herzlich schlechtes Muster lieferte. Namentlich herrschte eine Vorliebe für bläulich gestimmte grüne und rote Farben. — Die SPITZEN ließen zum Teil ein Fortführen vereinfachter Muster des späten Rokokos, zum Teil eine Vorliebe für naturalistische Vorwürfe erkennen. Man legte, was allerdings schon früher begann, aber nicht so stark sich ausprägte wie jetzt, Wert auf Licht und Schatten in Blättern und Blüten. Das beste boten noch immer die einfacheren Valenciennes-Arbeiten. — Ähnliche Wege ging die TAPETENINDUSTRIE, so weit sie sich nicht der Nachahmung von gleichzeitigen Stoffen oder von Stoffen der Renaissance, des Barocks und des Rokokos befleißigte. □

Ganz auffallend aber war die Musterung der TEPPICHE. Niemand dachte daran, daß man auf den Teppich trete, daß er also eine gerade Fläche darstellen müßte; sondern man gab ihm stets ein Muster in Licht und Schatten, man stellte auf ihm zum Beispiel Wasserflächen mit Seelilien dar, oder Gebüsche mit überhängenden Zweigen und durchblickendem Himmel, oder dichte Massen von Blumen, gleichsam Blütenhügel, oder gar Löwenjagden und ähnliches. Ja, man kehrte sogar das Oberste zu unterst, indem man die Muster von reich stuckierten, bemalten und vergoldeten Plafonds der Barock- und Rokokozeit auf dem Teppich wiedergab. Also die Decke des Zimmers auf dem Fußboden [siehe die Tafel mit Teppichmustern]. Niemand fand darin etwas Widersinniges, niemand dachte vor allen Dingen daran, daß der Teppich eine gerade, ununterbrochene FLÄCHE darbieten müßte. Allerdings zeigten das auch schon französische Barockteppiche nicht [vgl. Abb. 80]; aber damals handelte es sich doch immer noch mehr um einheitlich ausgeführte große Raumgestaltungen. □

Im MOBILIAR fällt die Vorliebe auf für Schnitzen und Einlegen, also für teure Arbeiten. Dabei zeigt sich zumeist dreierlei: ein Mangel an Rücksichtnahme auf Zweck und Brauchbarkeit, ein Überladen mit Einzelheiten und eine Ungleichheit in der Ausführung. So sind zum Beispiel ornamentale Einzelheiten immer recht gut gearbeitet, insofern sie landläufiger Art sind. Sobald es sich aber nicht um alltägliche Aufgaben handelt, sondern etwa um menschliche oder tierische Figuren, versagt das Können augenfällig. Namentlich stehen die Engländer den Franzosen, Italienern, Deutschen und Österreichern nach. Eine gute österreichische Arbeit, Möbel nach Entwürfen von Bernardo de Bernardis, ausgeführt von M. Leistler & Sohn in Wien, gibt Abb. L 88 wieder. Die Franzosen, hauptsächlich durch die ununterbrochene Nachahmung älterer Arbeiten [Boullemöbel z. B.] geschult, bekun-



DUBAN UND FROMENT-MEURICE · KÄSTCHEN, SILBER VERGOLDET, VOM TOILETTENTISCH DER HERZOGIN VON PARMA · 1846





den noch am meisten eine gute Verteilung der Zieraten und vor allen Dingen eine vortreffliche Berücksichtigung des Zweckes. Das lehrt ein Vergleich des französischen Bücherschrankes [Abbildung 334] mit dem berühmten Kenilworth-Büffet von Cooks & Sons in Warwick [Abb. 336]. Der Bücherschrank, der mit seinen Figuren und mit der Fülle seines sonstigen Ornaments noch überladen genug erscheint, steht doch an Brauchbarkeit und Zweckdienlichkeit weit höher als das englische Büffet, das vor lauter erzählenden Darstellungen keinen Platz für seinen tatsächlichen Zweck läßt und dadurch im Grunde seine Benutzung mehr hindert als fördert. □



□ Abb. 331: Rogers & Dear, London, Staatsbett □

Von der Gotik bis zum Rokoko gibt es eigentlich keinen Stil und keine Spielart eines Stiles, die nicht im Mobiliar vertreten wäre. Dagegen fehlen durchaus Zopfstil und Empire. Asiatische Vorbilder allerdings bekunden sich auch hier schon. Sie zeigten sich namentlich in den viel bewunderten Arbeiten aus Papiermaché [Abb. 344] und aus Guttapercha, durch die man das Holz und damit die Handarbeit ersetzen wollte. Denn diese Erzeugnisse aus Papiermaché und Guttapercha wurden ausschließlich in Formen, also auf billigem Wege, hergestellt. Von allen solchen Errungenschaften, insbesondere von solchem Scheingut, erwartete man damals eine NEUBELEBUNG des Kunstgewerbes, ganz ähnlich wie man auf alle Arten von Nachahmung der Handarbeit durch Maschinen stolz war. □

In GOLD und SILBER bediente man sich vorwiegend der Formen des Barocks und Rokokos [Abbildung 343], wenngleich man, namentlich für umfangreiche Arbeiten, gern auf die Renaissance zurückgriff, wie zum Beispiel in einem damals vielgerühmten Werk von Albert Wagner in Berlin, das im Stile des Quattrocentro gehalten, die allmählich fortschreitende Zivilisation der Menschheit wiedergab. Daneben bevorzugte man ganz besonders in den Silberarbeiten den naturalistischen Geschmack [Abbildung 346], der sich damals auch auf das Kleingerät übertrug. Wie man jedoch oft genug im Werte des Materiales und im Übermaße des Zierates die Schönheit suchte, bewies der Toilettentisch, den die französischen Legitimisten der Herzogin von Parma als Hochzeitsgeschenk widmeten und den Froment-Meurice in Paris herstellte [s. Abbildung 345 und die Tafel]. Dennoch ging man auch neue Bahnen; insbesondere zwangen die galvanischen Verfahren zu vereinfachten Formen. Elkington, Mason & Co., das berühmte eng-

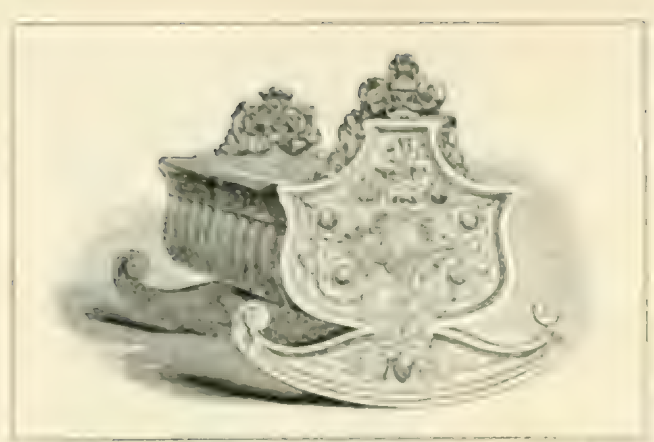


Abb. [illegible]. W. G. Rogers, London. Wiege in Buchsbaum geschnitzt für die Königin von England

lische Haus, ging in seinen versilberten Werken neben Barock- und Renaissanceformen auch auf pompejanische und asiatische zurück [Abb. 348]. □

Im SCHMUCK bewegt man sich fast nur in naturalistischen Formen [Abb. 360]; der Diamant im Brillantschliff wiegt vor und behält seine Herrschaft bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein. Bänder, Schleifen und Knoten, Schlangen und Eidechsen, Schmetterlinge, Käfer und sonstiges Getier sind, neben mancherlei Nachahmung alter Formen [zum Beispiel irischer, gotischer und Renaissanceformen] beliebt; aber im großen ganzen schätzt man nicht die Arbeit des Goldschmieds, sondern das Können des Juweliers, der möglichst glänzendes, strahlendes, blendendes Geschmeide schafft. Besonders liebt man Stücke, die jedem Beschauer schon durch ihr blitzendes Aussehen anzeigen, welch großen Geldwert sie bergen. □

Die BRONZE leidet sehr unter der Nachahmung sowohl durch Zink, Gußeisen und Guttapercha, als durch galvanischen Niederschlag, gepreßtes Blech, Papiermaché und andere Surrogate. Motive aus alten Stilen und naturalistische Vorwürfe, auch allerlei Figuren in möglichster Naturtreue, darunter jetzt schon die Ritter und Landsknechte der späteren Jahre, treten in der Bronze auf [Abb. 351]. Das Beste leisten noch immer die Franzosen, wie Barbedienne, Matéfiat und andere. Den Beleuchtungskörpern wendet man Aufmerksamkeit zu [Abb. 347 und 349], vermag in ihnen aber noch nicht zu hohen Leistungen zu gelangen. Man bleibt sogar dem schnellen Vorschreiten der Beleuchtungstechnik gegenüber mit dem kunstgewerblichen Gestalten der Beleuchtungskörper auf Jahrzehnte hinaus im Rückstande. Das SCHMIEDEEISEN tritt durchaus zurück gegen das GUSSEISEN und später gegen das gepreßte Eisen. Allerdings hat man schon in der vorhergehenden Periode des Kunstgewerbes gelehrt, wie man das Gußeisen an Stelle des Schmiedeeisens zu setzen habe. Jetzt verführt die leichte Gießbarkeit und die große Billigkeit des Gußeisens zu mancherlei ästhetischen Mißgriffen. Bildet man in ihm doch sogar Gewebe nach, Draperien wie an der Vase [Abb. 339], oder an dem Kamin [Abb. 338], den der Architekt H. Duesbury gezeichnet und Stuart & Smith in Sheffield ausgeführt haben. Wie weit der Eisenguß von der Brauchbarkeit hinweglenkt, das läßt die Bettstelle von Dupont in Paris [Abb. 350] deutlich erkennen. Selbst den damals Lebenden sind bereits Zweifel darüber aufgetaucht, ob diese Fülle des Ornamentes einem Bette dienlich sei. Heute würde man schon aus Gesundheitsrücksichten das reiche Relief als Staubfänger ablehnen. □

Die KERAMIK bewegte sich in England, dank dem noch wirksamen Einflusse von Wedgwood und seinen Zeitgenossen, auf besseren Bahnen als anderwärts [Abb. 352 und 353]. Sevres stand nicht hoch im Geschmacke; es versuchte sich in allen Stilarten [Abb. 357]. Meißen griff sogar zu Formen, die dem Porzellan gar

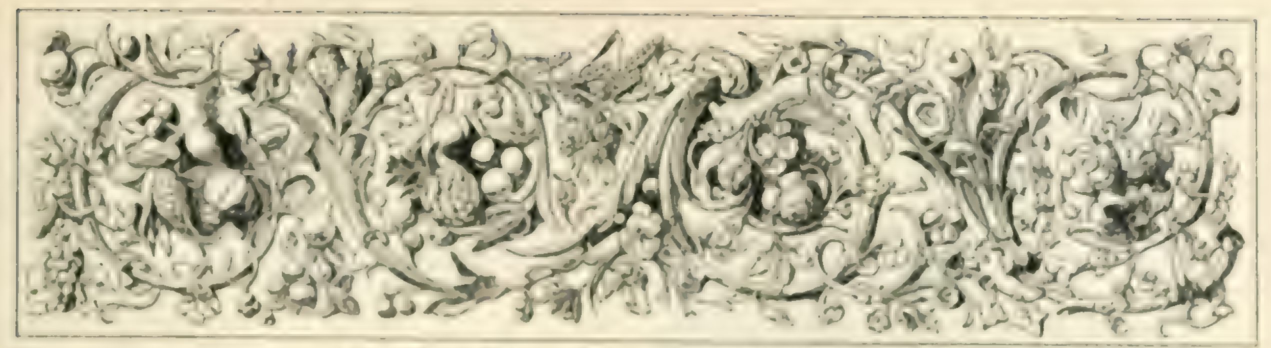


Abb. [illegible] J. Harmer, Pentonville. Plastischer Fries

nicht lagen [Abb. 354]. Die Königliche Porzellanmanufaktur zu Berlin stand noch am höchsten von allen Staatsmanufakturen, weil sie sich der guten Modelle aus dem Anfange des Jahrhunderts bediente [Abb. 356] und unablässig um technische Verbesserung ihrer Fabrikation bemühte. Im übrigen legt sie wie alle Porzellanfabriken der Zeit großen Wert auf die naturalistische Bemalung. Überall in Europa setzt man seinen Stolz darein, die besten Ölgemälde auf Porzellan zu übertragen, sie in Muffelfarben so prächtig wie nur möglich wiederzugeben und durch die Brillanz der Farben das Original zu übertreffen. — Terrakotten und andere keramische Erzeugnisse, wie sie namentlich von Berlin, Nürnberg und München in den Handel kamen, bekundeten eine merkwürdige Mischung von historischen und naturalistischen Formen. Die einfacheren Waren, insbesondere die damals beliebten Siderolithwaren, d. h. die mit Lackfarben bemalten Tonwaren, nahmen einen Weg, der vom Kunstgewerbe hinwegführte [Abb. 355].

Im geschliffenen GLASE stand England noch immer obenan, obwohl es auch die neuen Formen nicht suchte, sondern im wesentlichen die älteren benutzte [Abb. 358]. Belgien und Holland bemühten sich vergeblich, ihm darin den Rang abzulaufen. Die böhmischen und schlesischen Glashütten hingegen bevorzugten das Herstellen von bemalten Gläsern, die sie fast ausschließlich in naturalistischem Dekor schmückten. Vielfach schnitt und gravierte man Überfanggläser, insbesondere jene Gläser, die auf farbiger Unterlage einen Überfang von Milchglas zeigten. Ihn schnitt man in allerlei naturalistischen oder historischen Mustern. Alle diese Arten des Dekorierens schlossen mancherlei Gefälliges in sich, aber nichts hervorragend Kunstreiches. Die enge Beziehung zwischen Glasdekor und Gewebemuster trat gerade in jenen Tagen auf den ersten Blick hervor. Ebenso das Kennzeichnende im Stil jener Zeit, daß er die Errungenschaften früherer Epochen mit naturalistischen Elementen zusammen anwandte und sich damit gleichsam selbst seine besonderer Art schuf [Abb. 359].

Ganz allgemein ist man zu jener Zeit der Anschauung, daß es eine natürliche, von der gesunden Entwicklung vorgeschriebene Arbeitsweise bedeute, wenn man die NUTZFORM, die nützliche oder angenehme Form eines Gerätes verschönere, indem man sie mit ORNAMENT versehe. Jedes Gerät hat nach der Meinung jener Tage eine praktische BESTFORM, eine für den Gebrauch am meisten geeignete Größe und Gestalt. Diese Bestform stellt gleichsam das Knochengerüst dar, um das der Zeichner das Fleisch der Zierat zu legen hat. Das Aufkommen dieser Anschauung hängt eng damit zusammen, daß sich in dieser Zeit nicht mehr wie früher,

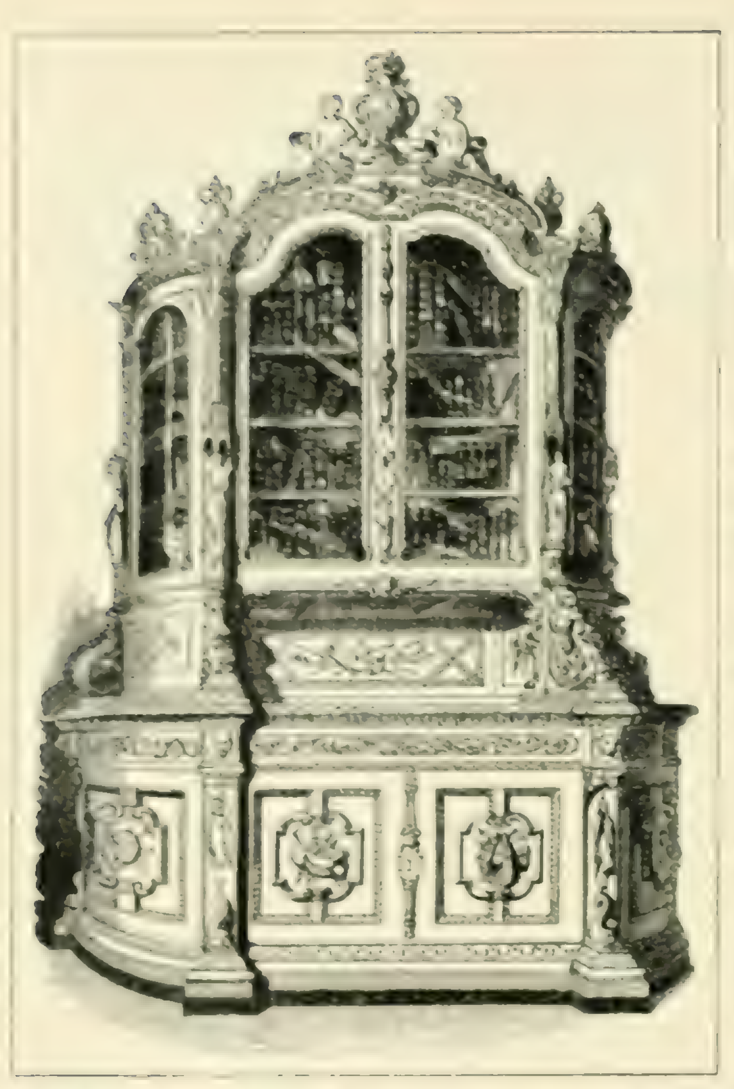


Abb. 334: Krieger & Co., Paris, Geschnitzter Bücherschrank

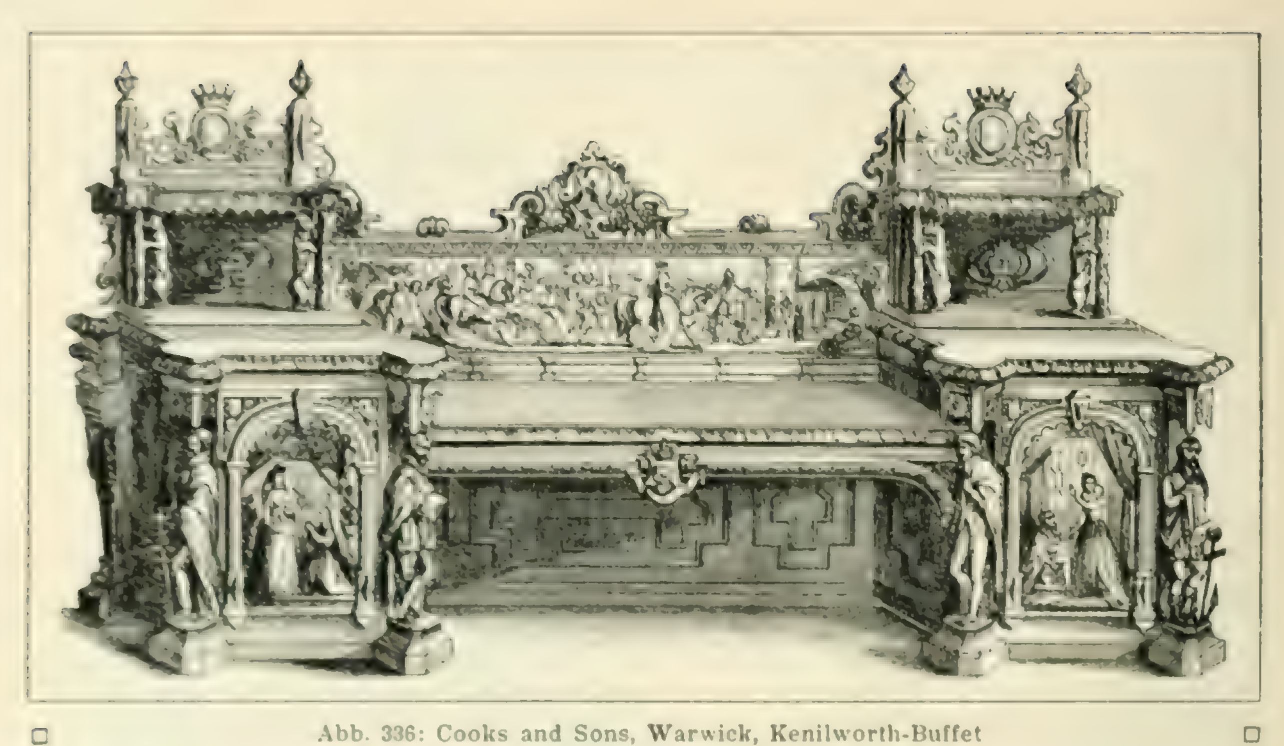
wie insbesondere noch in den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, Architekten und Akademien des Kunstgewerbes annehmen. Früher entwerfen nicht nur tüchtige Baukünstler für das Kunsthandwerk, sondern auch die Kunstakademien widmen ihm große Aufmerksamkeit, suchen es zu leiten und zu heben. Jetzt hat das ganz aufgehört; der Kunsthandwerker ist sich selbst überlassen und muß auch selbst sich schulen. Das geschieht, soweit es nicht in der Werkstatt rein sachlich-praktisch vor sich geht, auf Zeichenschulen. Die Folge davon ist, daß alsbald nur noch Zeichner vorwiegend für das Kunstgewerbe als Entwerfende tätig sind. In wenig Jahren entwickelt sich darin eine REISSBRETT-KUNST, d. h. ein Kunstgewerbe, dessen geistiger, dessen künstlerischer Inhalt im wesentlichen auf dem Reißbrette entsteht und nur durch Zeichnung sich weiter entwickelt. Erklärlicherweise muß sich da die einseitige Anschauung festsetzen, daß man recht tue und im vollsten Sinne kunstgewerblich schaffe, wenn man die Bestform mit Zierat umkleide. Es ist notwendig zu kennzeichnen, in welchen wichtigen Punkten diese Anschauung von der heutigen abweicht. Zum einen kennt sie nicht das Voranstellen des Zweckes, dem das Gerät dienen soll, zum andern nimmt sie keine Rücksicht auf das Material, auf den Stoff, aus dem das Gerät zu bilden ist, und zum dritten behandelt sie Gebrauchsform und Zierat als getrennte Dinge, die nicht aus dem gleichen Schaffensgrundsatze heraus entstehen. Die Forderung eines konstruktiv schönen Gestaltens ist dieser Zeit vorwiegend fremd; es erscheint ihr vielmehr nur als Aufgabe des Kunstgewerbes, die Gebrauchsform mit Zierat zu schmücken, also zu ORNAMENTIEREN. Die natürliche Folge davon ist, daß das Ornament wuchert. Das Material schätzt man im allgemeinen nur nach seiner Kostbarkeit, nicht aber nämlich, ob es sich für den Zweck des Gerätes am besten eignet. Da läßt man nunmehr jedes Material gelten, mit dem man schlecht und recht den Zweck erreicht. Also auch das Surrogat, d. h. den Ersatz oder die Nachahmung des besseren oder des edleren Materials durch ein weniger gutes und weniger kost-

spieliges. — Auch im Mittelalter hatte man die Nutzform oft mit Ornament überzogen. Aber man tat dies meist, wenn auch nicht immer, so, daß das Ornament sich der Hauptform unterordnete, sie belebte, aber nicht aus ihr heraussprang. ▢



▢ Abb. 335: Collard & Collard, London, Pianino ▢

Im Vordergrunde des Interesses steht jetzt also das ORNAMENT. Die höchste kunstgewerbliche Leistung glaubt man zu erringen, wenn man die praktische Bestimmung des Gerätes hinter seiner Zierat ganz verschwinden läßt: ein Bestreben, das schon im achtzehnten Jahrhundert auftaucht und seitdem allmählich an Boden gewinnt. Man unterscheidet zwischen flächenhafter Zierat und plastischer; sieht in jener ein Spiel der Linien und in dieser ein Spiel der Massen; möchte aber die Mitwirkung der Farbe am liebsten nur auf jene beschränken. Sorgfältig studiert man das Ornament aller Zeiten um es möglichst genau wiedergeben zu können. Am höchsten schätzt man das Ornament der griechischen Antike. Aber am meisten verwendet man das der italienischen Renaissance und das des französischen Barocks und Rokokos. Neben sie aber tritt das naturalistische Ornament, die Verwendung von recht getreu wiedergegebenen Naturformen als Zierat. Dieses naturalistische Ornament spielt in der Gold- und Silberarbeit eine große Rolle [vgl. Abb. 346]; es wiegt in der Textilkunst neben ostasiatischen Motiven fast ganz allein vor [vgl. Abb. 340, 341 und die Tafel mit den Teppichmustern]; es tritt im Mobiliar neben die Stilformen der Gotik, der Renaissance, des Barocks und Rokokos; es überspinnt die Geräte aus Bronze [Abb. 351] und es beherrscht in der Keramik, also in der Kunsttöpferei und im Glase, wenn nicht die Formen so doch den Dekor fast allein [vgl. Abb. 352]. Wenngleich Einsichtige bereits damals betonen, daß dieses rein naturalistische Ornament nichts anderes bedeute, als ein bloßes Nachahmen, daß man das natürliche Vorbild unter den Gesichtspunkten der Symmetrie und des Gegensatzes weiterführen müsse zum dekorativen Ornament, das allein Wert habe, behauptet das naturalistische Ornament doch noch Jahrzehnte hindurch das Feld. Auf einzelnen Gebieten, z. B. im Mobiliar und in den metallverarbeitenden Zweigen des Kunstgewerbes, nicht unbestritten, auf denen der Weberei und Keramik fast ohne Widersacher. Namentlich die GARTENZIERAT, der Blumendekor, der die Pfleglinge der Gärten und Treibhäuser so getreu als möglich wiedergibt, er behält noch lange Alleingültigkeit.



□ Abb. 336: Cooks and Sons, Warwick, Kenilworth-Buffet □

Die Wertschätzung, die man solcher Art dem Ornament entgegenbringt, sie führt, wie schon betont, von selbst dazu, daß oft genug der GEBRAUCHSZWECK ganz hinter der Zierat verschwindet. Tische und Stühle, deren man sich nur schwer bedienen, Leuchter und Eßgeräte, die man kaum handhaben, Becher, aus denen man nur mit Mühe trinken kann, sie tauchen in jenen Tagen auf und halten sich in immer neuen Formen bis gegen Ende des Jahrhunderts. Oft ist nicht nur vor lauter Zierat der Zweck des Gerätes kaum noch zu erkennen [Abb. 342, 345 und 350], oft widerspricht nicht nur die Zierat durchaus dem Zwecke, wie beispielsweise das Nachbilden von Stoffen und Posamenten an der Ummantelung eines Kamines, in dem doch offenes Feuer brennt [Abb. 338], sondern noch öfter erscheint die Zierat in einem Material, das im vollsten Gegensatze zum Wesen des Dargestellten steht, wie zum Beispiel die Wiedergabe eines leichtbeweglichen Stoffbehanges durch das starre Gußeisen [Abb. 339]. Diese widerspruchsvolle Anwendung von Materialien erhält sich seitdem im Kunstgewerbe; sie hat damals schon im Gußeisen, im Zink, im gestanzten Blech, im galvanischen Niederschlage, in Guttapercha und Steinpappe zum Scheingute, zum Surrogate geführt. Wenn auch frühere Zeiten sich durchaus nicht freigehalten haben vom Erzeugen solcher Scheinwaren, in so ausgiebigem Maße haben sie sie doch nicht hergestellt. Jetzt aber bildet sich allmählich eine wirkliche SUCHT nach dem SCHEINE, eine SURROGATHASCHEREI heraus; sie führt sehr schnell zu Erzeugnissen, die dem Kunstgewerbe schaden und mit ihm nichts gemein haben als die Form, die sie ihm nehmen. □

Der Umstand, daß man jetzt fast nur die Formen früherer Stile auf die Gegenwart überträgt, führt zu einem völligen Umschwunge dessen, was man allgemein unter ORNAMENTSTICH zusammenfaßt. Nicht mehr wie in Renaissance, Barock und Rokoko teilt der Ornamentstecher seine [und anderer] im Stile der Zeit gehaltenen Entwürfe durch den Kupferstich dem Kunsthandwerk mit, sondern Kunst-



▢ Abb. 337: Bernardo de Bernardis, Wien. Mobiliar ausgeführt von Karl Leistler & Sohn, Wien ▢

gelehrte und Baukünstler vermitteln durch Kupferstich und Steindruck die Kenntnis alter Formen. Anfangs, unter dem Einflusse des Klassizismus, bevorzugt man die Antike und etwas die Renaissance; bald aber, unter dem Einflusse der Romantik, nur noch die gotischen und Renaissancevorbilder. So gibt, um nur ein Beispiel zu nennen, die Königliche Technische Deputation für die Gewerbe in Berlin von 1821—1837 durch SCHINKEL ihre Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker heraus, die ihr Material wesentlich der griechischen und römischen Antike, aber auch der italienischen Renaissance und vereinzelt der Gotik entnehmen. Die Originalentwürfe Schinkels, wie sie sowohl in diesen Vorbildern, als auch in besonderen Veröffentlichungen erscheinen (zum Beispiel 1835 Lohde, Schinkels Möbelentwürfe usw.), bewegen sich durchaus im klassischen Stile. BOETTICHER, in der Folge bekannt durch seine Tektonik der Hellenen (1844 bis 1852) und durch seinen Einfluß auf Gottfried Semper, gab sein Ornamentenbuch, seine Vorlegeblätter und seine Holzarchitektur des Mittelalters heraus; andere Ornamentenbücher, zum Beispiel von STÜLER und STRACK, folgten; ZAHN sammelte seine auserlesenen Verzierungen und seine Ornamente aller klassischen Kunstepochen, in denen er neben farbigen Aufnahmen aus Pompeji fast nur noch Vorbilder aus der italienischen Renaissance brachte; HEIDELOFF veröffentlichte 1838—1842 seine Ornamentik des Mittelalters, die 1852 bereits in zweiter Auflage erschien; VON HEFNER-ALTENECK gab in zehn Bänden von 1840—1863 Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts heraus (zweite Auflage 1879—1889); 1856 endlich folgte mit zwei Bänden das gotische Musterbuch von STATZ und UNGEWITTER, das bis auf die neuere Zeit von Bedeutung blieb. Ähnliche Werke erschienen in Frankreich, England und Italien. NICCOLINI begann 1854 das siebenbändige Werk Le case ed i monumenti di Pompei; LECONTE veröffentlichte ein Album de l'ornemaniste und eine Sammlung von Ornamenten der Gotik, Renaissance und anderer Zeiten. BOULLEMIER gab, teils allein, teils mit DEVELLY zusammen, Sammlungen von Ornamenten verschiedener Zeiten heraus. CHENAVARD sammelte insbesondere Vorlagen für Innendekoration, CAHIER und MARTIN begannen 1847 mit der Veröffentlichung ihrer Mélanges d'archéologie,

einem zehnbändigen Sammelwerk über die Kunst des Mittelalters, und 1859 gab AMÉ 91 farbige Tafeln über alte, meist gotische Fliesen heraus. Endlich veröffentlichte von 1858 an VIOLLET-LE-DUC seinen sechsbändigen Dictionnaire raisonné du mobilier français, der im wesentlichen Möbel, Geräte und Trachten des Mittelalters enthielt und großen Einfluß gewann. In England entfaltete ganz besonders OWEN JONES eine umfangreiche und bedeutungsvolle Tätigkeit. Von 1842 bis 1845 veröffentlichte er mit GOURY zusammen ein zweibändiges, meist mit farbigen Tafeln geschmücktes Werk, Plans and details of the Alhambra, und 1856 gab er seine außerordentlich viel benutzte Grammar of ornament heraus, die hundert farbige Tafeln enthielt und 1865 auch deutsch erschien. Zahlreiche seiner Landsleute folgten seinem Beispiele. So gab PUGIN bereits 1844 sein Glossary of ecclesiastical ornament (zweite Auflage 1846) mit 74 farbigen Tafeln heraus, der Architekt HENRY SHAW ließ illuminated ornaments aus alten Handschriften und Drucken, weiter Specimens of ancient furniture und Specimens of ornamental metal work erscheinen, ebenso Dresses and decorations of the middle ages und eine Encyclopaedia of ornament. Für diese Enzyklopädie zog er gleichsam aus allen Epochen bis zur deutschen Renaissance die besten Beispiele heran. Ähnliches verfolgte LEWIS GRUNER, nachdem er über Stuckdecken italienischer Kirchen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts geschrieben hatte, mit seinen Specimens of ornamental art selected from the best models of the classical epochs. Auch er brachte auf den achtzig großen Tafeln seines Werkes, zu denen der Text von EMIL BRAUN ins Französische übertragen wurde, eine Auswahl von Beispielen von der Antike bis zur deutschen Renaissance. — Vorstehende Übersicht gibt nur eine Auswahl aus dem vielen, was von etwa 1830 bis 1859 an Ornamentwerken erschienen ist. Aber auch daraus erkennt man schon den gewaltigen Unterschied gegen früher: dem Kunstgewerbe und der Kunstindustrie geht eine Fülle von Vorbildern aus alter Zeit fertig zum Gebrauche zu. Sie nur verwendet man, nichts Zeitgenössisches. Diese Fülle wächst in den folgenden Jahrzehnten zu solchem Umfange an, daß sie sich im Rahmen dieses Buches nur noch kurz und nicht wieder so umfassend kennzeichnen läßt. Es muß daher die hier gegebene Darstellung als Beispiel genügen. Aber aus dem soeben geschilderten Einsetzen der Flutwelle kann auf ihre spätere Höhe geschlossen werden. □

Alle diese VORLAGENWERKE der Jahre 1830 bis 1859, zu denen sich noch gar manches andere hier nicht genannte gesellte, fanden weite Verbreitung, wenngleich ihr Preis für heutige Begriffe ein sehr hoher war (die Shawschen Veröffentlichungen kosteten z. B. 45 bis 130 Mark). Ihr großer Einfluß beruhte auf der Anwendung des STEINDRUCKES; er gestattete im Gegensatz zu dem früher für solche Zwecke üblichen Kupferstiche nicht nur ein viel rascheres Arbeiten und leichteres Bewältigen großer Formate, sondern vor allen Dingen eine weit bessere Wiedergabe der Farben. Einen Kupferstich mußte man mit der Hand ausmalen, im Steindruck aber druckte man die Farben. So war gerade dieser farbige Steindruck, den SENEFELDER erst 1826 angegeben hatte, so recht dazu angetan, dem Kunstgewerbe in einer früher ungeahnten Vielseitigkeit das farbige Wesen der alten Vorbilder zu vermitteln. Diese Bedeutung des Steindruckes in Farben darf man nicht unter-

schätzen, um so mehr als sie bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts anhält. Denn erst dann wird die farbige Lithographie durch neuere Vervielfältigungsverfahren ersetzt. □

Der ausgesprochene Zweck dieser Vorlagenwerke bestand nicht etwa nur darin, zu belehren und anzuregen, sondern vor allen Dingen darin, MATERIAL zu unmittelbarer VERWERTUNG an die Hand zu geben. Das war die Hauptsache; man übertrug glattweg das Vorbild; sah also in diesen Sammelwerken im Grunde nichts anderes, als was die Ornamentstiche der früheren Epochen gewesen waren. Jedoch ein großer Unterschied klaffte: die Ornamentstiche der früheren Zeiten gaben ZEITGENÖSSISCHES; die Vorlagen der ornamentierenden Rückblickszeit nur VERGANGENES. Zwischen den Lebensanforderungen der Gegenwart und der Vergangenheit aber bestanden große Verschiedenheiten; sie prägten sich namentlich in den Grundformen aus, die gegen die früheren abwichen. Infolgedessen konnte man zumeist die Formen des Vorbildes, also die konstruktive Gestalt des Gerätes nicht unmittelbar übertragen, sondern nur die Zierat. Sie betrachtete man, wie schon angeführt, ganz allgemein als ein von der Form trennbares Etwas. So gelangte man zu jener Anschauung, daß man ein Ornament auf jedes Material übertragen und für jeden Zweck verwenden könne. Diese Anschauung herrscht in den fünfziger Jahren überall und in den folgenden Jahrzehnten noch in weiten Kreisen; sie weicht in den siebziger und achtziger Jahren vor den Anschauungen des dekorativen Stiles zurück, gewinnt dann infolge der großen Flut von Vorlagenwerken, die die neuere Reproduktionstechnik herbeiführt, wieder beträchtlich an Boden, wenn schon in etwas veränderter Gestalt, und verschwindet erst allmählich vor dem konstruktiven Stile am Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Doch zählt sie noch im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts zahlreiche Anhänger, die sich nicht selten als ALTE SCHULE bezeichnen. □

Vergleicht man die Übersicht über die Veröffentlichungen der Jahre 1830 – 1859 mit den kunstgewerblichen Leistungen Europas, so ergibt sich die Tatsache, daß die Völker der germanischen Rasse ihren LITERARISCHEN FÜHRERN weit eifriger folgen als die romanischen. Die Franzosen bewegen sich trotz aller Hinweise auf Gotik und Renaissance doch noch vielfach in Barock und Rokoko. Arbeiten dieser Zeit sind aber damals noch nicht in Sammelwerken veröffentlicht. Das französische Kunstgewerbe bedient sich vielmehr noch der Ornamentstiche des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts und vor allen Dingen der unmittelbaren Anschauung der zahlreichen vortrefflichen Arbeiten, die ihm erhalten geblieben sind. Zudem hat die RESTAURATION in Frankreich, das heißt die Wiederherstellung des bourbonischen Königtums 1814 bis 1830, mit Absicht an Stelle des verhaßten Empires die Stile des achtzehnten Jahrhunderts gesetzt. Daher erklärt es sich, daß Frankreich in diesen Stilen arbeitet. Mit Eifer bekämpft die klassizistische Richtung diesen Weg; sie erblickt insbesondere in dem Zurückgreifen auf Barock und Rokoko einen schweren Mißgriff. Ihr Widerstreben hat aber nur schwachen Erfolg. Erst nach dem Sturze der Bourbonen im Juli 1830, während der zwei Jahrzehnte des JULIKÖNIGTUMS unter dem Orléans Louis Philipp [1830 bis 1848], wendet sich auch das französische Kunstgewerbe mehr der Renaissance

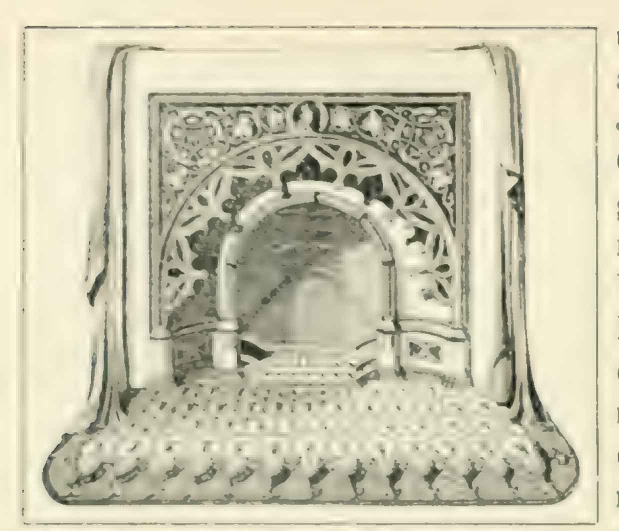


Abb. 638. H. Duesbury. Kamin aus Gußeisen, □ ausgeführt von Stuart & Smith in Sheffield □

und Gotik zu, so daß es ähnlich dem der anderen Länder Europas um die Mitte des Jahrhunderts alle historischen Stile von der Gotik bis zum Louis-XVI pflegt. Allerdings greift während des Julikönigtums in Frankreich auch eine gewisse recht nüchterne Weltauffassung um sich, die merkbaren Einfluß auf das Kunstgewerbe ausübt und daher die romantische Neigung zur Gotik nicht zu sehr aufkommen läßt. Um so eifriger widmet man sich dem geschäftsmäßigen Nachbilden alter Arbeiten, z. B. der Boullemöbel, der Savonnerieteppiche aus der Zeit Ludwig XVI. usw. □

Es liegt nahe zu fragen, welche GRÜNDE das Kunstgewerbe der vierziger und fünfziger Jahre bestimmen, sich solcher Art in einer ganzen Anzahl verschiedener historischer Stile zu bewegen. Warum vor allen Dingen knüpft die weitere Entwicklung des Kunstgewerbes nicht unmittelbar an die klassizistischen Stile an? Warum springt es in so merkwürdiger Weise? Warum entfaltet sich neben dem historischen Ornament so ausgiebig das naturalistische und das asiatische? Warum entsteht so viel Scheingut? Warum bekundet das Kunstgewerbe bei wachsender Menge der Erzeugnisse einen zunehmenden Tiefstand des Geschmackes? Die Gründe für alle diese und manche andere Erscheinungen noch entspringen samt und sonders der tiefgreifenden Umgestaltung, die das gesamte Leben Europas im neunzehnten Jahrhundert erfährt. Dieser Gründe sind vornehmlich fünf: 1. die französische Revolution führt mit ihren Folgeerscheinungen zu einem vollständigen Bruche der Überlieferung; 2. die Gesellschaftsordnung wird von Grund auf eine andere; 3. die allgemeine Aufmerksamkeit wendet sich der Geschichtsforschung zu; 4. die Naturwissenschaften blühen auf; 5. die Technik entfaltet sich in ungeahntem Maße. □

Die FRANZÖSISCHE REVOLUTION wirft alles Bestehende um. Sie BRICHT bewußt und grundsätzlich mit der Tradition, mit jeglicher ÜBERLIEFERUNG in Religion und Sitte, in Kunst und Kultur. Die aus ihr hervorgehenden sozialen und politischen Bewegungen vollenden überall in Europa diesen Bruch. Nachdem die Wogen verrauscht sind, sowohl die voranstürzenden der REVOLUTION als die rückflutenden der REAKTION, gähnt in der Überlieferung eine breite Lücke. Kunstgewerbliches Können und Wissen sind überall in Europa verloren gegangen, der Geschmack ist gesunken, die Erzeugungsweise eine andere geworden. Schon längst füllt die Kirche nicht mehr die Gedanken aller aus, nicht mehr bildet sie die treueste und beste Kundschaft für den Kunsthandwerker. Bereits mit der Reformation hat sich der weltliche von dem kirchlichen Gedankengange getrennt, nicht nur in protestantischen Kreisen, sondern unter dem Einflusse der Renaissance auch in katholischen. Die Renaissance liebt das Leben und seine Freuden; das Barock und Rokoko tun das nicht minder: so hat das Kunstgewerbe seit der Renais-

sance weit mehr für seine weltlichen Kunden zu arbeiten, als für seine kirchlichen. Jedoch diese weltliche Kundschaft besteht bis zur Revolution in ganz bestimmten Gesellschaftskreisen mit ererbtem gutem Geschmacke und fest umschriebener Richtung dieses Geschmackes. Der alte angestammte Adel auf dem Lande, die alten eingesessenen Geschlechter in den Städten, bilden vornehmlich diese weltliche Kundschaft des Kunsthandwerkes. Sie auch sind Träger des GUTEN GESCHMACKES. Vor allen Dingen herrscht unter ihnen allen nur eine RICHTUNG des Geschmackes; sie geht auf das Solide und Gute, zumeist auch noch auf das Feine und jedenfalls immer auf das künstlerisch Wohldurchdachte. Diese Geschmacksrichtung und mit ihr das Verständnis für gute kunstgewerbliche Leistungen VERERBEN sich von Generation zu Generation; darum folgen diese Kreise auch dem Wandel der historischen Stile mit solcher Ungezwungenheit und Klarheit. Nach der Revolutionszeit treten andere Kreise auf den Plan; die alte Gesellschaftsordnung ist verwischt, Adel und Patrizier sind verarmt und ihrer bevorrechteten Stellung zum Teil entkleidet, der dritte und vierte Stand, der Bürger und der Arbeiter, sind zu Gleichberechtigten empor gestiegen. Das Bürgertum stellt auch jetzt dem Kunstgewerbe die eifrigsten Käufer. Jedoch ihnen fehlt der ererbte gute Geschmack, der die früheren Konsumenten auszeichnet, und bis sie sich ihn erworben haben, dient ihnen das Kunstgewerbe ihrer Zeit erklärlicherweise mit Erzeugnissen, die ihre Geschmackshöhe nicht übersteigen. Denn zu allen Zeiten spiegelt das Kunstgewerbe den wahren Geschmack seiner Abnehmer getreulich wieder. So kommt es zustande, daß in dieser Zeit die kunstgewerbliche Produktion von beinahe ganz Europa sich in den Bahnen eines MASSIGEN und selbst eines NIEDRIGEN GESCHMACKES bewegt. An Eifer, sich im künstlerischen Verständnis zu vervollkommnen, fehlt es übrigens den Abnehmern durchaus nicht; im Gegenteil, es herrscht ein wahrer BILDUNGSHUNGER. Aus ihm heraus erklärt sich auch die ungeheure Fülle von allgemeinverständlichen belehrenden Druckwerken, die gerade auf dem Gebiete der Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts entstehen. Allein es ist nicht möglich, den Geschmack ganzer Bevölkerungsklassen in wenig Jahrzehnten auf eine Höhe zu heben, die andere erst im Laufe langer Geschlechterfolgen erreicht haben. □



Abb. 339: Vase aus Gußeisen von Handyside in □ Derby □

Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hat sich in Europa die industrielle Tätigkeit, deren wir später noch besonders gedenken müssen, bereits so gewaltig



Abb. 340: M. Clark, Coventry, Seidenes Band, ausgeführt □ von R. Barton □

entwickelt, daß der Bürger und der Arbeiter mehr auf ihre LEBENSHALTUNG verwenden können als früher. Infolgedessen statten sie auch ihre Wohnung besser aus, ziehen also das Kunstgewerbe ausgiebiger heran. Ganz folgerichtig nehmen sich diese Bevölkerungsschichten das zum Vorbilde, was seinerzeit den Führenden ihres Volkes im Geschmacke als Bestes gegolten hat. Das sind ausnahmslos Erzeugnisse des Kunstgewerbes, die vor der französischen Revolution entstanden sind. Denn die Überlieferung ist unterbrochen und die klassizistischen Stile, insbesondere das Empire, sind gründlich verhaßt. So rückt das Ideal in entferntere Zeiten zurück, für Frankreich zum Rokoko und Barock, für Italien und England zur Renaissance, für Deutschland und Österreich zur Renaissance und Gotik. □

Allein nicht nur die Begüterten streben danach, sich mit Erzeugnissen des Kunstgewerbes zu umgeben, die dem Geschmack verflossener Zeiten entsprechen, sondern auch die weniger Besitzenden. Da sie ihre Wünsche nicht durch den Erwerb von materialechten und darum teuren Erzeugnissen befriedigen können, wenden sie sich dem Surrogate, dem SCHEINGUTE zu, das, aus weniger gutem Material geschaffen, das Echte vortäuscht. Damit beginnt jene schon erwähnte SUCHT nach dem SCHEINE, die sich durch die ganze zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zieht. Der Nachfrage nach dem Wohlfeilen entspricht selbstverständlich das Kunstgewerbe und besonders die Kunstindustrie durch billiges Angebot, und wo die Nachfrage sich noch nicht regt, erwacht sie unter richtiger Bearbeitung des Marktes. So entwickelt sich eine grundlegende Verschiedenheit gegen frühere Zeiten: man bietet die kunstgewerblichen Erzeugnisse zu Preisen

an, zu denen sie der sorgsam schaffende KunstHANDwerker nicht liefern kann. Das kann nur die Kunstindustrie; sie aber deckt nicht nur das vorhandene Bedürfnis, sondern sie ruft, um ihren Absatz zu vermehren, durch ihre Angebote ständig neue Bedürfnisse hervor. Das tut sie ganz besonders dadurch, daß sie immer neue Muster erzeugt und der Kundschaft vor Augen führt. □



Abb. 341: Lewis und Allenby, London, Seidenbrokat, ausgeführt von Campbell, Harrison und Lloyd in Spitalfields □

Im Gefolge des Revolutionszeitalters stehen noch andere Erscheinungen, die auf das Kunstgewerbe großen Einfluß ausüben. Dazu gehören die Freihandelsbestrebungen, die Gewerbefreiheit, die Freizügigkeit. Bis in die ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts hinein schließt sich jeder Staat gegen den anderen durch Zölle ab, und schützt seinen heimischen Gewerbefleiß durch Vorrechte, die nicht selten schon die gleichartigen inländischen Erzeugnisse ausschließen und jedenfalls immer den ausländischen den Eintritt erschweren oder völlig unterbinden. Ganz ähnlich verfahren die einzelnen Landschaften und Städte. Solche Einrichtungen erschweren selbstverständlich den Austausch der Güter ungemein. Doch unter dem Einflusse des FREIHANDELSGEDANKENS verschwindet ein großer Teil dieser Einschränkungen bereits in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. So fallen z. B. in Preußen mit dem Jahre 1818 fast alle solche Hemmnisse des inneren Handels und damit natürlich auch des inneren Verkehrs. In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verfolgt eigentlich ganz Europa jahrzehntelang eine Freihandelspolitik, die namentlich durch die Handelsverträge mit ihren Meistbegünstigungsklauseln zu großen Erleichterungen im Handel führt. Im Laufe des neunzehnten



Abb. 342: John Bell, die Stunden. Uhr, in galvanischem Niederschlag ausgeführt von Elkington, □ Mason & Co., London und Birmingham □

Jahrhunderts bahnt sich auch die GEWERBEFREIHEIT an, die mit geringen Ausnahmen den Betrieb eines Gewerbes nicht mehr an den Nachweis der Befähigung oder an eine Genehmigung durch Behörden und Zünfte bindet. Endlich auch gelangt allgemein die FREIZÜGIGKEIT zur Anerkennung, die jedem Bürger gestattet, innerhalb seines Staates nach seinem Belieben sich niederzulassen oder seinen Wohnsitz zu ändern. Der Fortfall der Handelsbeschränkungen ermöglicht einen vielseitigen Austausch der Erzeugnisse nicht nur innerhalb ihres Ursprungslandes, sondern vor allen Dingen auf dem gesamten Weltmarkte. Dadurch wird auch das Kunstgewerbe in einem früher nicht geahnten Umfange auf den Weltmarkt gezogen; fast jeder Kulturstaat Europas ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. mit seinem Kunstgewerbe an der allgemeinen Ausfuhr, also an der Arbeit für den Weltmarkt, beteiligt. Damit verliert sich auch die örtliche Färbung, die nationale Eigentümlichkeit manches kunstgewerblichen Zweiges. Denn die Arbeit für den Weltmarkt bedingt ein Eingehen auf den Geschmack des Absatzgebietes, und wenn dieses kein engumgrenztes ist, ein Einschwenken in den allgemeinen, den INTERNATIONALEN GESCHMACK. Englisches Steingut und böhmisches Glas, Pariser Bronzen und Wiener Galanteriewaren, Thüringer Porzellan und Elsässer Zeugdrucke gehen aus solchen bedeutsamen Zweigen des Kunstgewerbes hervor, die weit über ihre örtlichen Grenzen hinaus dem internationalen Kunstgewerbe dienen, sich also immer nach dem Geschmacke ihrer ausländischen Abnehmer richten. Die Gewerbefreiheit, wie sie sich im Laufe des Jahrhunderts überall in Europa durchsetzt, bringt dem Kunstgewerbe Vor- und Nachteile. Der Wettbewerb aller wird sehr gesteigert, das persönliche Können aber im Durchschnitt herabgedrückt. Die Freizügigkeit hat zur Folge, daß die kunstgewerbliche Tätigkeit in ganz Europa sich mehr ausgleicht, und daß sich kunstgewerbliche Zweige ungezwungen dort entwickeln können, wo sich ihnen die günstigsten Daseinsbedingungen bieten. — □

Das GEISTESLEBEN des neunzehnten Jahrhunderts wird von zwei Grundströmungen beherrscht. Die eine kann man als die geschichtliche, die andere als die naturwissenschaftliche bezeichnen. Die naturwissenschaftliche ist gekennzeichnet durch die unendliche Fülle von Entdeckungen und Errungenschaften auf allen Gebieten der Technik, der Medizin und der Naturwissenschaften. Unter

ihrem Einflusse gestaltet sich nicht nur das gesamte Verkehrs- und Erwerbsleben vollkommen um, sondern es erleidet auch die Philosophie, die Weltanschauung, eine wesentliche Änderung. Die historische Richtung kennzeichnet sich durch die gewaltige Ausdehnung, die die geschichtlichen Studien gewinnen. Literaturgeschichte und Kunstgeschichte entfalten sich. Die Archäologie baut sich auf, die Kulturgeschichte entsteht. Die Stammesgeschichte der Völker wird ebenso eifrig erforscht, wie die Weltgeschichte und die Geschichte der volkswirtschaftlichen Entwicklung. Mit einem Eifer — der seine Erklärung ebenso in der allgemeinen Vorliebe für literarische Errungenschaften findet wie in dem Bestreben, sich von der nicht immer erfreulichen Gegenwart abzuwenden in eine vermeintlich bessere Vergangenheit — nimmt man die Ergebnisse der geschichtlichen Arbeiten, insbesondere über die Entwicklung des eigenen Volkes auf. Man träumt sich nur zu gern in verflossene Zeiten zurück. Das beginnt mit jener Richtung in Literatur und Kunst, die man als die Zeit der ROMANTIK bezeichnet. Philosophen wie Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Wilhelm Schelling, Dichter wie Ludwig Tieck, Novalis, Clemens Brentano und Achim von Arnim, Heinrich von Kleist, Theodor Körner, Ernst Moritz Arndt, Ludwig Uhland, François Auguste de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Graf Alfred de Vigny, Victor Hugo, Alfred de Musset, Graf Alessandro Manzoni, Silvio Pellico, Thomas Moore, Lord Byron, Walter Scott, Esaias Tégner, Adam Mickiewicz, Alexander Puschkin bezeichnen diese Richtung ebenso wie die Tondichter Franz Schubert und Carl Maria von Weber. □



Abb. 313: A Brown, Silberleuchter für den Marquis of Tweeddale, ausgeführt von Hunt and Ruskell, London 1850

In der KUNST tritt die Romantik namentlich in der Malerei und in der Baukunst hervor. Wie in der Literatur kennzeichnet sie sich durch ihre Vorliebe für geschichtliche Stoffe und für religiöse Interessen. Eugène Delacroix, Delaroche, Ingres, Overbeck, Peter von Cornelius, Moritz von Schwind sind die Hauptvertreter dieser Richtung. Vor allem ist von Einfluß auf das Kunstgewerbe die Neubelebung der gotischen Baukunst, wie sie in Frankreich durch Gau, Lassus und



Abb. 344: Jennens & Bettridge, London und Birmingham, □ Arbeiten in Papiermaché mit Einlagen. 1851 □

Viollet-le-Duc vertreten, in England durch Horace Walpole u. a. vorbereitet, durch Augustus Pugin durchgeführt und durch Gilbert Scott in der Folge weitergeleitet wird. In Deutschland und Osterreich sind Schinkel, der anfangs im gotischen Stile baut, Zwirner, Statz und — zum Teil in späteren Jahren — der Münchener Gärtner, die Wiener van der Nüll, Ferstel und Friedrich Schmidt von Bedeutung. □

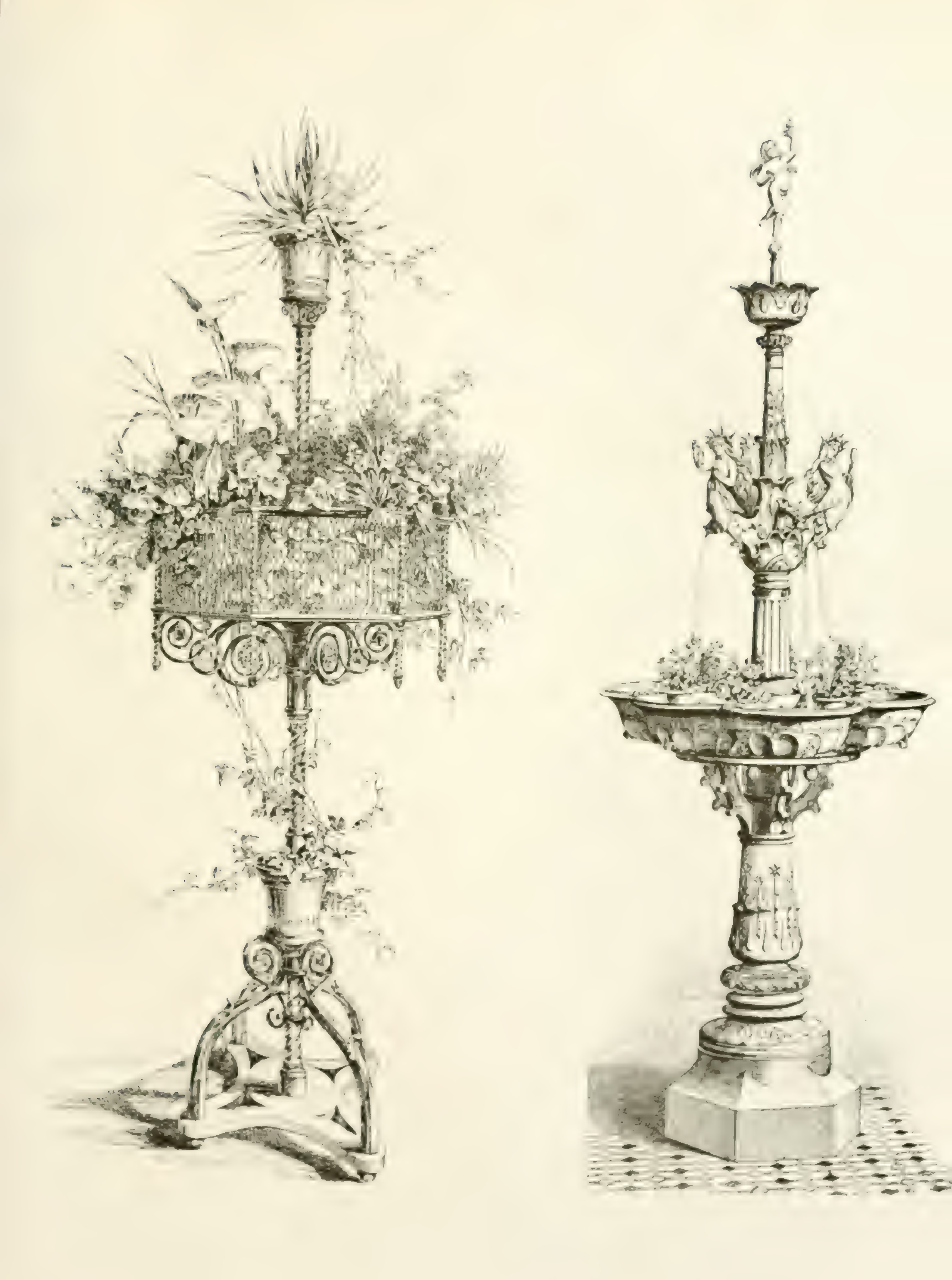
Die Romantik in der Kunst hat, wie schon im vorigen Abschnitt dargelegt ist, ihren Ursprung in der LITERARISCHEN ROMANTIK. Die 1797 erschienenen Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, die WACKENRODER geschrieben und Tieck mit einem Vorworte versehen hatte, gaben den ersten Anstoß. Es war aber diese Romantik im Grunde nichts anderes, als eine REAKTION gegen den Klassizismus, und zugleich eine Reaktion gegen die kühle Verstandeskultur, wie sie schon vor der französischen Revolution mit den Encyklopädisten eingesetzt hatte. Man entbehrte ein GEFÜHLSLEBEN und um dieses wiederzugewinnen, versenkte man sich in die ruhmvolle Vergangenheit des eigenen Volkes, insbesondere des christlichen Mittelalters, sah in ihm und seinen Menschen das Herrlichste, in seiner Kunst und seinem Kunstgewerbe das unübertroffene Vorbild. Mit großer Schwärmerei, die aus der geschichtlichen Forschung immer neue Nahrung zog, träumte man sich zurück in jene vergangenen Zeiten und lebte in einem Rückempfinden, das sich um so inniger und tiefer gestaltete, als man sich nur zu oft von der Gegenwart und ihrer kalten Verstandestätigkeit abgestoßen fühlte. Diese romantische Bewegung war die Ursache dafür, daß auch das Kunstgewerbe seine Vorbilder in den Zeiten der Gotik und der Renaissance suchte.

Es lohnt sich kurz zu schildern, wie ein örtlich begrenztes Kunstgewerbe unter diesen Einflüssen in den fünfziger Jahren sich gestaltet. — In MÜNCHEN hatte der kunstsinnige König Ludwig I. (1801—1848) eine Blütezeit hervorgerufen, die sich besonders in seinen zahlreichen Monumentalbauten kundgab. Anfangs folgten diese unter Leo von Klenze dem Hellenismus, später unter F. H. Gärtner der



[illegible] A. VON [illegible], MÜNCHEN. BLUMENTISCH AUS EISEN. 1852. [RECHTS] EUGEN NEUREUTHER, MÜNCHEN PORZELLANBRUNNEN MIT BELEUCHTUNGSFIGUREN [illegible]





Romantik und dem Eklektizismus. Wenn auch der König dem Kunstgewerbe unmittelbar keine Aufmerksamkeit zuwandte, so beeinflußte er es doch durch seine Bauten und durch seine nationale, deutsche Denkweise. Die Wandmalereien zum Beispiel, die er ausführen ließ, wirkten vorbildlich auf den Buchschmuck ein; sein deutschnationales Trachten führte zu Bestrebungen, das Kunstgewerbe aus der Verflachung wieder auf die Höhe zu heben, die es einst in Deutschland besessen hatte. Deshalb entschlossen sich zahlreiche Künstler zu Entwürfen für das Kunstgewerbe. Immer aber bewegte man sich im gotischen Stile, sah vornehmlich in jenen Arbeiten, die die späte Gotik für die Kirche geliefert hatte, also in Arbeiten, die wesentlich mit der Architektur zusammenhingen, das Vorbild. Deshalb zeigte sich auch ein Überwiegen architektonischer Formen und insbesondere architektonischer Zierat im Möbel. Dadurch verlor dieses viel an Nutzwert, eine Erscheinung, die dem eigentlichen Wesen des ursprünglichen gotischen Mobiliars nicht entsprach. Ein treffendes Beispiel dafür bot der Schrank in Eichenholz, den Münchener Kunsthandwerker dem König 1850 nach dem Entwurfe von PETER HERWEGEN als Festgeschenk widmeten (siehe die Tafel mit Darstellung des Schrankes von Herwegens eigener Hand). Doch nicht nur einzelne Möbelstücke schuf man so, sondern auch ganze Einrichtungen. Anfangs mehr für engere Kreise, wie zum Beispiel die Künstlerkneipe im Café Schaffroth (Abb. 361), später auch für bürgerliche Wohnungen und für Staatsgebäude. So entwarf der Architekt FRIEDRICH BÜRKLEIN das von F. X. Fortner in München in Ahornholz mit Einlagen von Amarant ausgeführte Mobiliar für das Fürstenzimmer im Bahnhof Sternberg (s. Abb. 362). Auch für die anderen Zweige des Kunstgewerbes traten namhafte Künstler mit zahlreichen Entwürfen hervor. GOTTFRIED NEUREUTHER zeichnete besonders für Mobiliar und für Metallarbeiten. So veröffentlichte er unter anderem 1852 eine Zeichnung für eine eiserne Gartenlaube. Der Oberbaurat AUGUST VON VOIT widmete sich kleineren Möbeln und schmiedeeisernen Geräten (siehe Tafel). Die Maler AUGUST KRELING und EDMUND BEYSCHLAG ersannen ebenfalls allerlei Gefäße und Geräte. EUGEN NEUREUTHER, einer der



Abb. 345: Duban und Froment-Meurice, Paris, silbervergoldeter Toilettentisch für die Herzogin von Parma



Abb. 346: Odiot, Paris, Silberarbeiten. Um 1850

besten dieses Kreises, in der Folge künstlerischer Leiter der Nymphenburger Porzellanfabrik, betätigte sich ganz besonders auf dem Gebiete des Buchschmuckes und der Keramik (siehe die Tafel). Der Architekt AUGUST TÖPFER, nachmals Direktor des Gewerbemuseums zu Bremen, zeichnete namentlich viele Mobiliare, darunter auch Vorlagen für Korbmacher. Die Kunst der Glasmalerei erstand zu neuer Blüte; um die Fenster für den Regensburger Dom nicht vom Auslande beziehen zu müssen, gründete der König ein Schmelzwerk. — Das alles, und gerade die Mitwirkung der Künstler (auf die das nächste Kapitel nochmals zurückkommen wird), schuf damals dem Münchener Kunsthandwerk eine besondere Stellung in Deutschland, wenngleich es auch anderwärts nicht immer an der Mithilfe von Künstlern gebrach. So modellierten zum Beispiel an dem von HERMANN WIEDEMANN in Dresden entworfenen silbernen Tafelaufsatz, den man 1854 dem Prinzen Albert von Sachsen, dem nachmaligen Könige, als Hochzeitsgeschenk widmete, die Bildhauer HÄHNEL und RIETSCHEL die Figuren (siehe die Tafel), und zu dem Rheinlandalbum, das man im gleichen Jahre dem Prinzen und der Prinzessin von Preußen als Ehrengeschenk darbrachte, entwarf der Historienmaler ANDREAS MÜLLER in Düsseldorf den Einband (Abb. 363). Aber eine so lebhafte und fortdauernde Tätigkeit von Künstlern für das Kunstgewerbe, wie sie sich in München zeigte, war damals nur an wenig Orten, etwa in Wien und in London noch, zu spüren.

Um so nachhaltiger wirken andere Einflüsse auf das Kunstgewerbe jener Zeit ein. Es sind das die Einflüsse der NATURWISSENSCHAFTEN und der TECHNIK, die sich beide im neunzehnten Jahrhundert in ungeahnter Weise entfalten. Man bezeichnet diese Einflüsse kurzerhand als die des VERKEHRS und der MASCHINE. Sie walten in so ausgiebiger Weise während der ganzen zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vor, daß es sich empfiehlt, ihre Wirksamkeit gleich an dieser Stelle — die Schilderung unterbrechend und ihr vorauseilend — für die gesamte Zeit kurz zu kennzeichnen. Nur so läßt sich das Verständnis für die Entwicklung des Kunstgewerbes im neunzehnten Jahrhundert erschließen. Denn nicht nur die Kunst hat ihren Anteil am Kunstgewerbe, sondern auch das Gewerbe, und die GEWERBLICHE ENTWICKLUNG steht in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts im Vordergrunde. Aus ähnlichen Gründen sei auch ein kurzer Abriß über die Weltausstellungen eingeschoben, ehe der laufende Faden wieder aufgenommen wird.



□ Abb. 347: Wandarm für Gas von Messenger & Sons, Birmingham, Bronze gegossen, 1851 □

2. DER EINFLUSS VON TECHNIK UND NATURWISSENSCHAFTEN □

Der Gegenwart erscheinen die ihr zunächst liegenden Jahrzehnte stets ereignisvoller und bedeutungsreicher, als die vorausgegangenen Jahrhunderte. Das hat seine Ursache darin, daß man das Selbsterfahrene unwillkürlich höher einschätzt, als das Überlieferte. Aber nicht nur deshalb messen die heute Lebenden der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts größeren Wert für das Kunstgewerbe bei; auch kommende Geschlechter werden in ihr eine bedeutende Entwicklungszeit erblicken, eine Zeit der UMWÄLZUNG. Nie vorher hat sich das Kunstgewerbe im Laufe eines halben Jahrhunderts so gründlich umgestaltet, wie in den Jahren von etwa 1850 bis heute. Zu Beginn des Abschnittes bürgert sich überhaupt erst das Wort Kunstgewerbe ein; am Ende der Epoche hat nicht nur der Begriff, sondern auch die Mehrzahl der Gebiete, die man in dem Worte zusammenfaßt, eine vollständige Umprägung erfahren. □

Die Ursachen dieser Umwälzung liegen zu einem Teile darin, daß sich die TECHNISCHEN GRUNDLAGEN durchaus verschieben und dies wieder beruht auf den folgenschweren Entdeckungen im Gebiete der Naturwissenschaften und auf ihrer Verwertung im Ingenieur- und Verkehrswesen. Kein Zeitalter der menschlichen Entwicklung hat so viele solcher Entdeckungen erlebt, wie das neunzehnte Jahrhundert. Mit Recht nennt man es das Jahrhundert der Naturwissenschaften, des Dampfes, der Elektrizität, des Eisens, der Maschine. Die menschliche Kraft durch Maschinenkraft zu ersetzen und dadurch das menschliche Können ins Vieltausendfache zu steigern; die Kosten von Material und Arbeitsweise ständig zu verringern, damit sich das Erzeugnis immer weitere Kreise des Erdballs erschließe: das ist das Ziel. Man erreicht es in staunenerregender Weise. Ebenbürtig steht das neunzehnte Jahrhundert mit seinen wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften neben dem berühmten Zeitalter der Entdeckungen. Der Einführung von Uhr und Kompaß, ohne die jenes Zeitalter der Entdeckungen nicht möglich gewesen wäre, kommt ungefähr dieselbe weltumfassende Tragweite zu, wie der Anwendung von Dampf und Elektrizität, wie sie unsere Tage gesehen haben. Kein Wunder, wenn das neunzehnte Jahrhundert seine naturwissenschaftlichen und technischen Errungenschaften höher schätzt als seine künstlerischen, wenn es diese Ansicht auch auf sein Kunstgewerbe überträgt und seine gewerblichen Leistungen darin höher bewertet als seine künstlerischen. □



Abb. 348: Elkington, Mason & Co., Birmingham, Versilbertes Teegerät in arabischem Stil, 1851

Den tiefsten Eingriff bringt der wachsende Ersatz der Menschenkraft durch MASCHINENKRAFT. Bis zum Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts kann der Mensch — wie im gesamten Gewerbe so auch im Kunstgewerbe — zum Ersatz seiner eignen Kraft nur die Kräfte der Tiere, des Windes und des Wassers heranziehen. Gar wohl hat er es in der mehr als fünftausendjährigen Entwicklung seines kunstgewerblichen Lebens verstanden, seine Kraft durch sinnreich erdachte Werkzeuge zusammenzufassen und abzuwandeln, gar wohl hat er zahlreiche Werkzeugmaschinen erfunden, durch die er die Kraft seiner Arme, wie zum Beispiel im Handwalzwerk oder in der Schleppziehbank, oder auch die Kräfte seiner Hände und Füße, wie etwa in der Drehbank und im Fallwerk, in ausgiebigster Weise auf die Gestaltung des Werkstückes zusammendrängt und scheinbar vermehrt. Aber nur selten erstrebt er es, im Handwerke seine persönliche Kraft durch die der Tiere oder des Windes zu ersetzen, so geläufig ihm die Ausnutzung dieser Kräfte auch sonst ist. Nur die Wasserkraft hat man seit alter Zeit auch für das Handwerk herangezogen, indem man beispielsweise Walkmühlen, Sägemühlen, Schleifereien, Hammerwerke, Walzwerke und ähnliche Einrichtungen damit angetrieben hat. Aber man unternimmt es nicht, diese Kraft auf den Antrieb zahlreicher Werkzeugmaschinen zu richten und dadurch die Handarbeit mehr und mehr zu ersetzen oder wenigstens in ihrer Leistungsfähigkeit zu steigern. Kein Drechsler arbeitet anders, als daß er seine Drehbank mit dem Fuße tritt, kein Weber anders, als mit Fuß und Hand am Webstuhl, kein Tischler führt seine Säge anders, als mit der Hand. □

Die Einführung der DAMPFMASCHINE bringt darin einen vollständigen Wandel hervor. Ihr unverrückbares Ziel ist, die Handarbeit zu ersetzen und die Leistung des einzelnen zu vervielfachen. Sie arbeitet unabhängig von Ort und Zeit. Denn die Verkehrseinrichtungen des neunzehnten Jahrhunderts [siehe unten] gestatten, überallhin die Kohlen zu bringen, deren die Maschine bedarf um ihre Arbeit zu leisten. Tag und Nacht, zu jeder Jahreszeit, ununterbrochen wenn man will, vermag die Maschine ihre Aufgabe zu erfüllen. Das letzte Viertel des achtzehnten Jahrhunderts sieht die Dampfmaschine in brauchbarer Form; zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts stehen in England gegen 5000, in Frankreich gegen 200 Dampfmaschinen; sie alle zusammen besitzen etwa 200000 Pferdekräfte

Seitdem vermehrt sich die Zahl der Dampfmaschinen von Jahr zu Jahr und am Ende des neunzehnten Jahrhunderts zählt die Erde Dampfmaschinen von insgesamt 20 Millionen Pferdekräften. Von diesen ist der größte Teil für das Erzeugen von Rohstoffen und Halbfabrikaten tätig, die auch das Kunstgewerbe benötigt, wie zum Beispiel für das Gewinnen der Metalle, das Zerlegen des Holzes, das Vorbereiten der Gespinste. Aber auch unmittelbar verbraucht das Kunstgewerbe seinen Teil an Maschinenkraft. Allerdings ziehen von der eigentlichen Dampfmaschine mit ihrer Vielzahl von Pferdekräften nur die kunstgewerblichen Großbetriebe Nutzen, wie etwa die verschiedenen Zweige der Weberei, oder die Zeug- und Tapetendruckereien, die Großtischlereien, die keramischen Fabriken. Die meisten anderen kunstgewerblichen Zweige, die zu ihren Arbeitsleistungen nicht übermäßig starker Kräfte bedürfen, erhalten im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts den ihnen erforderlichen Maschinenantrieb durch Gasmotoren oder Elektromotoren. Nach mancherlei Versuchen anderer |von Lebon 1801 bis Bersanti und Matteucci 1857| erbaut LENOIR 1860 die erste brauchbare Gaskraftmaschine, der 1862 OTTO mit seinem bekannten Gasmotor folgt. Diese Gasmotore erlangen für eine große Zahl kunstgewerblicher Betriebe, zum Beispiel Buchdruckereien, Buchbindereien, Tischlereien, Metallwarenfabriken, Fayence- und Porzellanfabriken, Glashütten und -schleifereien die größte Bedeutung. Mit Erfindung der Dynamomaschine 1867 durch WERNER VON SIEMENS gelingt es, die mechanische Arbeit in elektrische Energie umzusetzen. Endlich, indem man gegen Ende des Jahrhunderts die gewaltigen, bis dahin ungenutzten Wasserkräfte der Erde zum Antriebe von Kreiselrädern verwertet, kommt man auch in die Lage, große Mengen elektrischer Energie an geeigneter Stelle billig zu gewinnen und weithin bis zum Verbrauchsorte zu leiten. Dort setzt man die elektrische Energie wieder in mechanische Arbeit um. Daraus zieht auch das Kunstgewerbe einen ungeahnten Vorteil; es bedient sich einer fast unendlichen Fülle elektrisch angetriebener Werkzeugmaschinen, darunter selbst kleiner tragbarer Maschinen |zum Beispiel kleiner Fräs-, Dreh- und Bohrmaschinen|, die alle sogleich in Tätigkeit treten, sobald ihnen durch Einschalten der vom schlichten umsponnenen Drahte hergeleitete Strom zufließt. Es gibt am Ende des neunzehnten



Abb. 349: Wandarm für Gas, Bronze mit Figuren und Blumen aus Bisquitporzellan, von K. W. Winfield in Birmingham. Geschenk der Königin von England an den Prinzen von Preußen, 1850

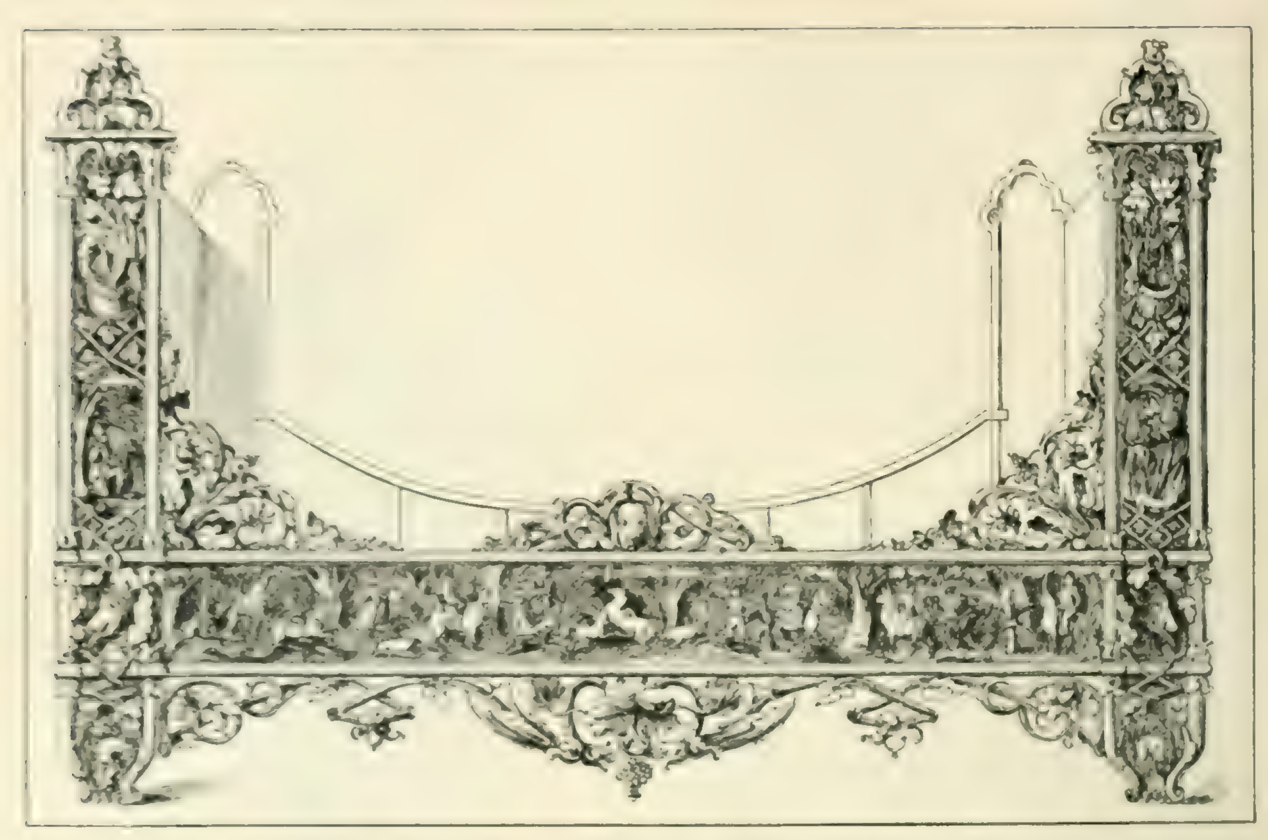


Abb. 350: Bettstelle aus Gußeisen von Dupont in Paris, 1851

Jahrhunderts nicht viel kunstgewerbliche Werkstätten mehr, in denen nicht die menschliche Arbeitskraft nach Möglichkeit durch Maschinenkraft ersetzt wäre, sei es mit Hilfe des Elektromotors, des Gasmotors oder der Dampfmaschine. Niemals vorher haben fünf Jahrzehnte dem Kunstgewerbe eine solche Umwälzung gebracht: am Anfange des Zeitabschnittes mit wenig Ausnahmen noch überall der Handbetrieb, am Ende der Epoche selbst in kleinen Werkstätten die Wirksamkeit oder doch die Mithilfe der Maschine.

Damit steigert sich die ARBEITSLEISTUNG ins mehr als Tausendfache. Führt doch schon ein einziges Kilogramm Steinkohle in der Dampfmaschine zu einer Arbeitsmenge, die der Tagesleistung eines kräftigen Mannes gleichkommt. Es wird also mit der gleichen Zahl von menschlichen Arbeitskräften viel, viel mehr erzeugt, als früher, also auch bedeutend billiger. Die Dampfmaschinen, die die Erde am Ende des neunzehnten Jahrhunderts besitzt, leisten zusammen eine Arbeit, die der von 300 Millionen Männern gleicht (Europa hat 358 Millionen Einwohner). Die unausbleibliche Folge ist ein ungeheures Anschwellen der Erzeugung und ein starkes Sinken der Preise, die bis auf den fünften Teil zurückgehen. Eine solche gewaltige Steigerung der Produktion muß in der ersten Zeit notwendigerweise zu ihrer KÜNSTLERISCHEN VERFLACHUNG führen. Zugleich gestalten sich die Arbeitsverhältnisse um; das Kunstgewerbe paßt sich den neuen Bedingungen so völlig an, daß es heute ohne Maschinen nicht mehr lebensfähig wäre. Wie stark die Verschiebung ist, dafür nur ein Beispiel. Bis zum achtzehnten Jahrhundert spinnt man mit der Hand, im neunzehnten schließlich alles nur noch mit der Maschine, darunter auch die Garne, deren das Kunstgewerbe bedarf. Wollte



□ Abb. 351: Paillard, Paris, Bronzen und Porzellanvase mit Bronzefassung, 1851 □

man das, was die Spinnmaschinen der Erde heute für industrielle und kunstgewerbliche Zwecke schaffen, wieder durch Menschenhände entstehen lassen, so müßten 100 Millionen Menschen, also die gesamte Bevölkerung von England, Frankreich, Deutschland und Österreich zusammen, Tag für Tag arbeiten. Verdienen aber würde dabei der einzelne noch nicht fünf Pfennige täglich! □

Das Wesen der Maschine führt ganz von selbst zur ARBEITSTEILUNG. Die Maschine ist zwangläufig, d. h. sie kann immer nur die eine bestimmte Art von Arbeit leisten, für die sie ersonnen ist. Darin bekundet sich ein grundlegender Unterschied gegenüber der Handarbeit. Der Kunsthandwerker kann innerhalb der Schaffensgrenzen von Material und Technik mit seinen von Hand bewegten Werkzeugen herstellen, was er will: nicht nur die verschiedensten Gegenstände, sondern jeden von ihnen in verschiedener Größe und Ausstattung. Auch fertigt er das Stück von Anfang bis zu Ende allein. Die Maschine kann zumeist weder das eine, noch das andere leisten; sie läßt eine Abwandlung des Werkstückes nach Größe und Ausstattung ohne weiteres nicht zu und liefert auch vielfach nur Teilarbeit, so daß erst durch das Zusammenwirken mehrerer oder gar vieler Maschinen die Vollendung des Stückes erfolgt. Ganz von selbst ändern sich unter solchen Verhältnissen die kunstgewerblichen Formen; sie passen sich der Maschinenarbeit an. Durch diese Arbeitsteilung aber und durch jene Zwangläufigkeit des Maschinenbetriebes wird der gelernte Handwerker ausgeschaltet; er wird unnötig. Der auf die Bedienung seiner Maschine eingeschulte Fabrikarbeiter tritt an seine



Abb. 352: Porzellan von W. T. Copeland, Stoke on Trent, 1850–1851

Stelle. Auch der muß lernen, oft sehr gründlich lernen, aber er lernt nur das Bedienen seiner Maschine. Damit vollzieht sich eine durchgreifende SCHEIDUNG zwischen HANDWERKER und MASCHINENARBEITER. In der Kenntnis des Materials stehen beide einander gleich; in der Gestaltungsfähigkeit jedoch übertrifft der Handwerksmann, der gelernt hat, mit seinen Werkzeugen alle in sein Fach schlagende Werkstücke herzustellen, den Fabrikmann um ein bedeutendes. Denn dieser hat nur gelernt, seine Maschine gut zu bedienen und auf ihr die einzelnen Arten von Werkstücken zu erzeugen, die der Bau der Maschine zuläßt. Ein Kupferschmied kann von Hand mit seinen Werkzeugen jede Art von Platten, Schalen, Näpfen, Schüsseln, Krügen, Kannen, Pfannen, Röhren, Büchsen, Dosen und Kästen schaffen; der Fabrikmann, der mit der Schwungradpresse Kupferblech bearbeitet, kann auf ihr nur Platten und Schalen und flache Näpfe, niemals aber Kannen und Krüge und die anderen genannten Stücke herstellen. Dazu muß er sich anderer Maschinen bedienen. Der Handwerksmann kann aus freier Hand jedem Stück derselben Art verschiedene Abmessung und Ausstattung geben, der Fabrikmann kann immer nur Stücke von derselben Größe und Ausbildung liefern; für jede andere Abmessung, für jede andere Ausstattung muß er neue Vorrichtungen haben. Allerdings fällt unter den Händen des Handwerksmannes nicht jedes Stück — auch wenn er es anstrebt — genau so wie das andere aus, während unter der Maschine ein Stück dem andern vollkommen gleich entsteht. □

Alles das führt innerhalb der Jahre 1850 bis 1900, eigentlich schon im ersten dieser fünf Jahrzehnte und zum Teil gar früher, auf zahlreichen kunstgewerblichen Gebieten zum reinen Fabrikbetriebe und damit zu einem vollständigen BRUCHE der HANDWERKLICHEN GLIEDERUNG. Nicht mehr sind Meister, Gesellen und Lehrlinge unter demselben Dache am gleichen Werke tätig, nicht mehr eint des Meisters Haus alle Schaffenden gleichsam zu einer großen Familie, zu gemeinsamem Tische und zu gemeinsamen Gedanken, nicht mehr steht vor des Lehrlings und des Gesellen innerem Auge die Gewißheit, daß er durch eigene Tüchtigkeit zu derselben Stellung gelangen kann, die sein Meister inne hat. Sondern der Fabrikherr und seine Beamten leiten als Stab eine Zahl von Arbeitern, die sich in Werkführer, Vorarbeiter, Arbeiter und Lehrlinge gliedern. Nur während der Arbeit stehen diese Gruppen unter dem gleichen Dache; nachher gehen sie

ihre gesonderten Wege und ihre Interessen widerstreiten einander als reine Geldfragen zumeist vollständig. Der Fabriklehrling kann in zahlreichen Betrieben höchstens die Stellung eines Werkführers erringen, zumeist aber nicht die eines Fabrikleiters, die vorwiegend nur den Beamten als letztes Ziel winkt. Diese Verschiebung des gegenseitigen Verhältnisses hat in den letzten fünf Jahrzehnten mehr soziale Kämpfe zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern heraufbeschworen als die vorhergehenden fünf Jahrhunderte gesehen haben. ☐



Abb 353: Mittelstück aus einem Tafelgeschirr von H. Minton & Co., Stoke on Trent; Geschenk der Königin von England an den Kaiser von Österreich

Die UNPERSÖNLICHE STELLUNG, die der Maschinenarbeiter seinem Werkstücke gegenüber einnimmt, weil er doch seine Gestaltung nicht beeinflussen kann; weiter der Umstand, daß der Arbeiter, der die gestaltgebende Maschine bedient, weder diese selbst herstellt, noch die Werkzeuge und Formen, die in der Maschine das Werkstück gestalten; endlich die Tatsache, daß der Maschinenarbeiter auf das Bedienen seiner Maschine beschränkt ist und keinen Anlaß hat, sich mit dem Ersinnen neuer Formen zu befassen: das alles fördert jene schon erwähnte Reißbrettkunst im Kunstgewerbe auf das nachhaltigste. Immer sind es andere, die ersinnen; andere, die Maschinen und Werkzeuge schaffen; andere, die den Gegenstand herstellen. Also auch hier wieder eine Arbeitsteilung, deren Einfluß sehr bald zutage tritt. Die Erzeugnisse des Kunstgewerbes werden unpersönlich; sie tragen nicht mehr das Gepräge ihres Verfertigers, sondern allgemein maschinellen, landläufigen Charakter. Je mehr man sich bemüht durch die Maschinenarbeit die Handarbeit zu ersetzen, je mehr man sich vor allen Dingen bemüht, die ERZEUGNISSE der HANDARBEIT durch MASCHINEN täuschend NACHZUAHMEN — denn das ist vielfach das Ziel des Kunstgewerbes in diesen Jahren — desto tiefer rückt der künstlerische Wert des Erzeugten. Aber eben weil jene Zeit ganz ausnahmslos im Nachahmen der Handarbeit durch die Maschine und dementsprechend im Verbilligen des Erzeugnisses ihr Ideal erblickt, mithin auch jeden Fortschritt auf dieser Bahn als eine heilsame Errungenschaft begrüßt, deshalb sieht sie auch nicht den Niedergang des künstlerischen Inhaltes (Abb. 338, 339 und 350). Deshalb erblickt sie auch im mechanischen Kopieren der alten Vorbilder noch einen Fortschritt für das Kunstgewerbe und nicht einen Stillstand oder Rückschritt. Man muß sich dieser Anschauung immer erinnern um das Kunstgewerbe jener Zeit richtig zu verstehen.



□ Abb. 354: Porzellangefäße von Meißen, 1851 □

Ganze Zweige des Kunstgewerbes gehen mit der Zeit zum reinen Fabrikbetriebe über, wie die Großbuchbindereien, die Tapetenindustrie, gewisse Metallwarenfabrikationen. Andere wieder, wie die Gewerbe der Kunstschmiede, Metalltreiber, Glasmaler, Juweliere, Gold- und Silberschmiede, Schreiner und Töpfer bleiben wenigstens in ihren wichtigsten Verrichtungen dem Handwerke treu. Wie ein Handwerk innerhalb fünfzig Jahren beinahe gänzlich dem Fabrikbetriebe anheimfallen kann, das lehrt vielleicht am deutlichsten die Geschichte der Weberei im neunzehnten Jahrhundert. □

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bedient man sich des durch Hand und Fuß bewegten WEBSTUHLES, dessen Anfänge in vorgeschichtliche Zeiten zurückgehen. Das achtzehnte Jahrhundert ersinnt die Bandmühlen, die mehr als zwanzig Bänder gleichzeitig zu weben gestatten. Aber erst 1787 gibt CARTWRIGHT den ersten brauchbaren mechanischen Webstuhl an. Ihm folgt 1802, 1805 und 1813 STORROCKS, auf dessen Stühlen man bereits baumwollene Zeuge herzustellen beginnt. Jedoch die allseitig befriedigende Lösung bringt erst ROBERTS 1822. Von nun an verdrängen, zuerst in England, dann auch auf dem Festlande, die mechanischen Webstühle die von Hand bewegten. Anfangs kann man mit dem Maschinenstuhle nur glatte Ware fertigen, nach Einführung der 1808 von JACQUARD ersonnenen Webemaschine aber auch alle Arten von figurierten Stoffen. Gegenüber diesen Maschinenstühlen, die mindestens das Dreifache (oft noch viel mehr) als ein Handwebstuhl leisten, muß der Handbetrieb in bitterem Kampfe Schritt für Schritt zurückweichen; am Ende des Jahrhunderts sind nur seidene Möbelstoffe, gewirkte Wandteppiche, geknüpfte Fußteppiche, genähte und geklöppelte Spitzen, Posamenten und einzelne Arten von Stickereien noch Gegenstand der Handarbeit. Alles andere, also fast neun Zehntel aller textilen Künste, sind besonders in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zur Maschinenarbeit übergegangen und bereiten den handgefertigten Arbeiten vernichtenden Wettbewerb. Diese ungeheure Maschinenproduktion hat zur Folge, daß ihre Erzeugnisse zu äußerst billigen Preisen jedermann zugänglich werden. Vor 1850 erblickt man im Bürgerhause schlichte Vorhänge an den Fenstern, einfache Möbelbezüge, weißgescheuerte Dielen, gestickte Kissen, Strohdecken vor der Türe, unbelegte Treppen; am Ende des neunzehnten Jahrhunderts umgeben das Fenster allerlei Gardinen, Stores und Übergardinen, die Möbel sind mit gemusterten Stoffen

bezogen, den Fußboden bedeckt ein Teppich, den Vorsaal eine Kokosmatte, die Treppe ein Läufer. Wo fehlen heute noch Fenstergardinen? Selbst die kleinen Wohnungen, selbst das ländliche Haus kennt sie. Freilich, der Geschmack in diesen Erzeugnissen steht auch am Ende des Jahrhunderts noch tief. □



□ Abb. 355: Deutsche Fayencen um 1850 □

Jeder der soeben genannten Fabrikationszweige der Textilkunst bildet in unseren Tagen ein Gebiet für sich; getrennt von ihnen, und wiederum getrennt unter sich gehen daneben noch die Wollwäscherei und Wollkämmerei, die Spinnerei, Färberei und Appretur einher. Welch gewaltige Umwälzung hat auf dem Gebiete der Färberei und damit in der gesamten Textilkunst nur allein die Erfindung der KÜNSTLICHEN FARBSTOFFE mit sich gebracht! Bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinein färbt man mit natürlichen Farbstoffen, wie man sie als pflanzliche, tierische und mineralische Farbstoffe, zum Teil seit alten Zeiten schon, kennt und anwendet. □

Die wichtigsten sind die Pflanzenfarbstoffe, zum Beispiel der Indigo und das aus ihm gewonnene Indigkarmin, weiter der Farbstoff des Blauholzes, der vor allen Dingen das Schwarzfärben ermöglicht, weiter der Katechu, der namentlich blaue Farben gibt, das Gelbholz und Rotholz, die Querzitronrinde und die Kurkumawurzel, der Wau und die Orseille, die alle verschiedene gelbe und orange Farben liefern, und endlich der Krapp, der das bekannte Türkischrot ergibt. Von tierischen Farbstoffen steht voran die Kochenille, von der das bekannte Karmin kommt; von mineralischen Farbstoffen möge es genügen, Berliner Blau und Chromgelb zu nennen. Von allen diesen Farbstoffen ist zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts eigentlich nur der des Blauholzes noch unbestritten in Anwendung; alle anderen haben vor den künstlichen weichen müssen. Man vergegenwärtige sich, was das bedeutet: im Laufe von fünfzig Jahren die Färbeverfahren, die sich in Jahrtausenden entwickelt haben, vollständig über den Haufen zu werfen! Dabei handelt es sich um schwindelnd hohe Summen; Deutschland allein führt jährlich an künstlichen Farbstoffen für 140 Millionen Mark aus. – Man bezeichnet die künstlichen Farbstoffe als ANILINFARBSTOFFE, weil man die ersten aus dem Anilin gewonnen hat, oder auch als TEERFARBSTOFFE, weil man das Anilin aus dem Teer gewinnt. Heute leiten sich diese künstlichen Farbstoffe durchaus nicht alle aus dem Anilin, sondern ebenso aus dem Anthracen, Naphthalin, Phenol usw. ab. Das Anilin stellte UNVERDORBEN zuerst 1826 her, 1833 fand es RUNGE im Steinkohlenteer, 1841



Abb. 356: Porzellane der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin, oben Schinkelvase

analysierte es FRITZSCHE; 1856 entdeckte PERKINS das Anilinviolett und den Anilinpurpur, 1858 HOFMANN das Fuchsin oder Anilinrot, 1859 LIGHTFOOT das Anilinschwarz, 1861 GIRARD mit DE LAIRE das Anilinblau, 1863 HOFMANN das Jodgrün, CHERPIN das Aldehydgrün, EUSEBE das Anilingelb. Seitdem folgten jahraus jahrein neue künstliche Farbstoffe. Ihre Entdeckung und Einführung bilden das größte Ruhmesblatt, das sich die organische Chemie im neunzehnten Jahrhundert geschrieben hat. Von den sechziger Jahren an lernt man es, jede Farbe, jeden Farbenton, jede kleinste Nuance mit derartigen künstlichen Farbstoffen herzustellen; im Laufe der Jahre überwindet man auch die große Schwierigkeit, die anfangs die Unbeständigkeit der künstlichen Färbungen bietet, und am Ende des 19. Jahrhunderts vermag man mit künstlichen Farbstoffen Färbungen zu erzielen, die an Beständigkeit gegenüber Licht, Luft und Wasser die aus natürlichen Farbstoffen gewonnenen z. T. weit übertreffen. Die Färberei wird zu einer Wissenschaft; das Färben selbst aber verbilligt sich in ungeahnter Weise. Das aufsteigende zwanzigste Jahrhundert verfügt über mehr als tausend künstliche Farbstoffe, die dem Kunstgewerbe nicht nur auf dem Gebiete der textilen Künste, sondern ebenso auf denen der Druckerei und Malerei auf das nachhaltigste dienen. Aber sie haben auch das Farbenempfinden ganz allgemein verändert, weil viele von ihnen greller, schärfer und härter sind als die natürlichen Farbstoffe. Endlich hat die Unbeständigkeit vieler künstlicher Farbstoffe einen weitgehenden Einfluß auf das Kunstgewerbe der ganzen Erde ausgeübt. Er ist anfangs sehr nachteilig gewesen, hat aber gerade dadurch zum Suchen nach 'echten Farben' geführt.

Bringen diese beständigen Farben schon dem ZEUG- und TAPETENDRUCKE beträchtliche Förderung, so nicht minder die technischen Verbesserungen. Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts bedruckt man die Zeuge noch von Hand mit den einzeln nebeneinandergesetzten Platten und Modeln. Erst 1783 gibt TH. BELL ein Verfahren an, mit Bronzewalzen zu drucken. 1805 erfindet J. BURTON die erste Zeugdruckmaschine, die Plombine, die mit gravierten [Holz-]Walzen arbeitet, 1834 baut PERROT seine Maschine, die Perrotine, die mit Platten druckt, und in der Folge gelangen Maschinen zur Einführung, in deren aus Kupfer oder Schriftmetall hergestellten Druckwalzen das Muster vertieft eingeschnitten ist, so daß es sich für den Druck mit Farbe füllt. Damit ist im Drucken die Handarbeit ausgeschaltet,

die Erzeugung aber auf ein Vielfaches gehoben. In ausgiebigstem Maße verwendet man den Zeugdruck auch, um die Kette [vgl. Bd. I, S. 19] vor dem Weben so zu bedrucken, daß das fertige Gewebe ein vollkommenes Muster trägt. Auf solche Weise stellt man namentlich chinierte Stoffe [diese schon sehr früh, vgl. vorig. Kap.], billige Teppiche und die sogen. Maschinengobelins her. Für das Verfertigen von Papiertapeten kannte man bis zum Ende des 18. Jahrhunderts kein anderes Verfahren, als das, einzelne Bogen mit Platten zu bedrucken. Zur Verwendung mußte man die Bogen aneinander kleben. Geschöpft wurden diese Bogen in den Papiermühlen im Handbetriebe. Zwar ersann ROBERT 1799 eine Schüttelmaschine, aber auch sie lieferte nur Bogen. Dem Tapetendruck konnte einen wesentlichen Fortschritt allein die Einführung des Rollenpapieres bringen. Dies Verfahren erdachte MICHAEL LEISTENSCHNEIDER 1797, und BRAMAH entwarf danach 1805 die erste Zylindermaschine zum Herstellen endlosen Papieres. Aber erst DICKINSON führte sie 1809 in England ein. Dort benutzt man 1811 das erste Maschinenpapier. Um 1835 gelangt das Rollenpapier in der Tapetenindustrie zur Verwendung, also ein Papier, das man fortlaufend bedrucken kann, und damit entwickelt sich der Tapetendruck zu gewaltigem Umfange. Aber auch hier hat das jähe Wachstum der Erzeugung eine Verflachung des Geschmackes und sehr bald auch eine Verschlechterung der Erzeugnisse zur Folge. So lange man nämlich das Papier noch in altgewohnter Weise aus Lumpen fertigt, bleibt die Tapete in ihrem Stoffe gut; als aber H. VÖLTER 1852 die Herstellung von Papier aus HOLZSTOFF erfindet, indem er die mechanisch [später ganz allgemein durch Schleifen] zerkleinerten Holzfasern zu Papier verarbeitet, sinkt auch der stoffliche Wert der Tapete. Denn man verwendet zu den billigen Tapeten solches Holzstoffpapier, das unter dem Einflusse von Licht und Luft schnell vergilbt und zerbröckelt. Im Verein mit den zahlreich auftauchenden unbeständigen künstlichen Farbstoffen kommt es zu einem empfindlichen Niedergange. Dafür steigt die Zahl des Erzeugten ins ungeheure; schon in den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts kennt man die getünchte und schablonierte Wand fast nur noch auf dem Lande. Selbst einfache Bürgerwohnungen enthalten um 1860 wenigstens ein tapeziertes Zimmer. In den siebziger Jahren sieht man in den Städten kaum noch untapezierte Wände und am Ende des Jahrhunderts hat sich die Tapete auch die ländlichen Wohnungen erobert.



Abb. 357: Tisch und Vase in Porzellan von Sevres, 1850—1851



Abb. 358: Englisches Schleifglas von W. H. B. & J. Richardson in Stourbridge, nach Entwürfen von W. J. Mackley, 1850—1851 □

Im Zusammenhange mit dem Tapetendrucke sei nur kurz darauf hingewiesen, daß LORD STANHOPE 1800 die nach ihm benannte eiserne Handpresse für den Buchdruck erfindet und das Stereotypieren einführt, daß KÖNIG 1810 die Buchdruckschnellpresse ersinnt, auf der am 14. November 1814 der erste Zeitungsdruck (Times) vor sich geht, daß GANAL 1819 die elastische Farbwalze angibt, die den gleichmäßigen Auftrag der Buchdruckfarbe ermöglicht, daß APPLEGATH 1846 die Rotationsschnellpresse konstruiert und daß KÖNIG & BAUER 1867 die erste Zweifarbendruckpresse erbauen. So wird also auch der BUCHDRUCK im Laufe eines einzigen Jahrhunderts zu einer Leistungsfähigkeit emporgehoben, von der man sich etwa so eine Vorstellung bilden kann: was vor 1810 die Handdruckpresse in einem Tage leistet, stellt Königs Schnellpresse in einer Stunde her, und was diese Schnellpresse in einem Tage schafft, bewältigt die Rotationspresse in weniger als einer Stunde. Für das Kunstgewerbe wird namentlich die Leistungsfähigkeit der Schnellpresse von Bedeutung. Denn das wichtigste aller photomechanischen Reproduktionsverfahren, die 1883 von MEISENBACH erfundene Autotypie, also die Netzätzung in Metall (der die Strichätzung durch Carré, Eberhard, Demnur, Blasius Höfel, Auer, Gillot, Angerer vorausgeht), bedient sich zum Drucke vornehmlich der Schnellpresse. Die Autotypie aber übermittelt zu sehr billigen Preisen dem Kunstgewerbe und dem Publikum eine unmeßbare Menge von bildlichen Darstellungen, sowohl von Entwürfen, als von ausgeführten Werken des Kunstgewerbes. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts tut sie das sogar in getreuer Wiedergabe der natürlichen Farben. □

Im Anschluß hieran sei nur kurz hervorgehoben, welchen Einfluß die Maschine auf die BUCHBINDEREI nimmt. Um 1850 stellt man seine Einbände noch alle mit der Hand her (Abb. 363); um 1900 besorgen Maschinen alles, das Falzen und Heften,



Abb. 359: Böhmische Gläser von W. Hoffmann in Prag

das Beschneiden und Kleben, das Prägen der Schrift und des ganzen Einbandes. Mit Recht spricht man von einem Maschineneinband; er ist für den sechsten, zuweilen sogar für den zehnten Teil der Kosten anzufertigen, die der gleiche Einband von Hand erfordert. Auch da kommt es mit dem Verbilligen auf der einen Seite zum Sinken des Geschmackes und der Arbeit, auf der anderen Seite aber doch auch öfter zu weiter Verbreitung guter Einbände. — —

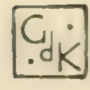
Die Entdeckungen der Physik und Chemie brachten dem Kunstgewerbe manch wertvolles NEUES MATERIAL. Aber es lag im Zuge der Zeit, daß es sich dieser Materialien auch bemächtigte um sie zur Nachahmung anderer zu verwenden. Diese NACHAHMUNG betrieb man sogar mit einer Leidenschaftlichkeit, zu deren Erklärung der Wunsch, auf dem Weltmarkte mit möglichst billigem Angebote zu erscheinen — ein Wunsch, der unleugbar durch das ganze Kunstgewerbe der Periode geht — allein nicht genügt. Man muß vielmehr die naive Freude am Können, den Stolz auf die gewerbliche Leistung heranziehen, wenn man die Leidenschaftlichkeit der Nachahmung erklären will. Diese Leidenschaftlichkeit und dieser naive Stolz erhalten sich Jahrzehnte hindurch ungeschwächt. Immer und immer wieder liest man in den Berichten aus jenen Tagen die Lobpreisungen, die ernsthafte, maßgebende Leute den Erfindern von Surrogaten widmen. Man sieht in der Einführung wohlfeiler Ersatzmittel eine Förderung der allgemeinen Lebensführung, des allgemeinen Wohlstandes und Wohlbefindens. Deshalb fehlt es auch nie an Hinweisen, durch die der Staat die Anwendung solchen Scheingutes empfiehlt. Einen beredten Beleg liefert die Einführung des KAUTSCHUKS. Man kannte ihn seit 1758. Aber er blieb dem Kunstgewerbe fern, auch als GOODYEAR 1839 nachwies, daß der Kautschuk durch Vulkanisieren, d. h. durch Kneten mit



Abb. 360: Lemonnier, Paris. Schmuck der Königin von Spanien

Schwefel die Eigenschaft gewönne, auch in der Kälte weich und unlöslich zu bleiben. Als Goodyear aber 1852 zeigte, daß der Kautschuk durch noch stärkeren Schwefelzusatz verhornte, zu dem bekannten EBONIT oder HARTGUMMI wurde, der sich hobeln und polieren ließ, da stellte man alsbald eine Unmenge verschiedenster Gegenstände daraus her, insbesondere Kämme, Schalen, Kästen, Dosen und Knöpfe. Damit erwuchs den Holz- und Elfenbeindrechslern ein fühlbarer Wettbewerb, gegen den sie nicht wieder aufkommen konnten. In der Folge trat an Stelle des Kautschuks sogar das ZELLULOID. Diesen Stoff aus Schießbaumwolle und Kampher herzustellen erfanden die Gebrüder HYATT 1869, nachdem SCHÖNBEIN 1846 die Schießbaumwolle entdeckt hatte. Mit der Zeit lernt man dieses Zelluloid so formen und färben, daß es zahlreiche kunstgewerbliche Erzeugnisse aus Horn, Knochen, Schildpatt und Elfenbein vollständig verdrängt. Mit Zelluloid überzogene Gewebe bilden das KUNSTLEDER, das am Ende des neunzehnten Jahrhunderts an Stelle von wirklichem Leder zu allerhand Galanteriearbeiten, Bucheinbänden, Möbelüberzügen und dergleichen dienen muß. — Ähnlich dem Kautschuk hat man die GUTTAPERCHA verwendet. Sie ist 1842 zuerst in England auf den Markt gekommen und hat lange Zeit, vulkanisiert wie Kautschuk, zum Herstellen von Möbeln und zum Nachahmen von Holzarbeiten gedient. WERNER VON SIEMENS benutzt sie 1846 zuerst zum Umhüllen von elektrischen Leitungsdrähten, für die sie im Laufe der Jahrzehnte ebenso unentbehrlich wird, wie das Ebonit für das Herstellen von Leitungsstöpseln, Schaltergriffen usw. □

Bis zum Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts beruhte die Bearbeitung des HOLZES für kunstgewerbliche Zwecke ausschließlich auf der Tätigkeit der Hand. Nur die Sägemühle bediente sich der Kraft des Windes [Holland] oder des Wassers, die auch die Furnierschneidereien heranzogen. Aber man kannte nichts anderes als die Gattersägen, mit denen man auch die Furniere schnitt, und der Tischler mußte sein gesamtes Werkzeug mit der Hand bewegen. Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts erfuhren zunächst die Sägen wesentliche Verbesserungen, indem man die 1780 von GERVINUS erfundene Kreissäge einführte, die BRUNEL 1808 zum Schneiden von Furnieren einrichtete und auf seinem Dampfsägewerk zu Woolwich, dem ersten überhaupt entstandenen, anwandte. Allmählich bürgerte sich die Kreissäge in den Tischlereien ein, 1854 folgte die Bandsäge, 1830 ersann



PETER HERWEGEN · SCHRANK IN EICHENHOLZ · FESTGESCHENK FÜR KÖNIG LUDWIG I. VON BAYERN 1850 · STEINZEICHNUNG DES KÜNSTLERS



Abb. 361: Die Künstlerkneipe im Café Schaffroth zu München 1852

man in Amerika die Fräsmaschine, die sich bald nach 1850 in Europa verbreitete, mit ihr auch die Hobelmaschine. Bald folgten die großen Messermaschinen für Furniere. Die Planhobelmaschinen heben Blätter von der Stärke eines Viertelmillimeters bis zu der eines ganzen Millimeters von Holzblöcken ab, die mehr als zwei Meter Länge und über einen halben Meter Breite besitzen. Die Spiralmesserwerke schälen ein einziges zusammenhängendes Furnierblatt von einem Blocke ab, der sich langsam um seine Längsachse dreht. Diese außerordentliche Vervollkommnung im Herstellen von Furnieren erklärt es, warum die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts so außerordentlich viel fremdes Holz einführt und furniertes Mobiliar in so ungeheurer Menge zu Preisen liefert, die niedriger sind als die für gut gearbeitetes, nicht furniertes Mobiliar aus Weichholz.

Man wirft gerade der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vor, daß sie durch das massenweise Herstellen von billigen FURNIERTEN MÖBELN den Geschmack der Abnehmer verdorben habe. Unstreitig ist daran etwas Wahres. Jene wiederholt erwähnte Sucht nach dem Scheine führte dazu. Jedermann wollte Möbel besitzen, die aussahen, als ob sie aus massivem Nußbaum- oder Mahagoni- oder Polisander- oder Eichenholz bestünden. In Wirklichkeit waren sie aus Weichholz gefertigt, mit dünnstem Furnier und womöglich mit gepreßten Verzierungen belegt. Aus Sägemehl, Steinpappe und Papiermaché, selbst aus Furnieren preßte man allerhand Verzierungen, die man aufleimte und die massives Holz vortäuschen sollten. Zum Herstellen solcher Surrogate verleitete allerdings der oben gekennzeichnete Stolz auf das maschinelle Können ebensosehr wie die Sucht des Publikums nach Besitzstücken, die 'nach etwas aussahen'. Und wenn



Abb. 362: Friedrich Bürklein, Möbel für das Fürstenzimmer des Bahnhofes Sternberg, ausgeführt von F. Fortner in München 1855

sich auch die führenden Kreise des Kunstgewerbes von der Verwendung solchen Scheingutes fernhielten, der allgemeine Geschmack litt darunter doch fühlbar. Im übrigen trug selbstverständlich gerade die Verbilligung der Furniere das meiste dazu bei, daß das wohlfeile Mobiliar so überhand nahm. Furniert hatte man schon seit der Renaissance, aber bis gegen die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war man ausschließlich auf die gesägten Furniere angewiesen. Sie fielen ziemlich dick aus und waren infolgedessen teuer. Erst die gemesserten Furniere führten durch ihren niedrigen Preis — der um so stärker hervortrat, als die Einfuhr ausländischer Hölzer stetig zunahm — zu solch ausgedehnter Verwendung, daß bereits gegen Ende der fünfziger Jahre keine Bürgerwohnung mehr ohne furniertes Mobiliar war. Am Ende des Jahrhunderts ist es ganz allgemein verbreitet; es fehlt weder in der Wohnung der arbeitenden, noch in der Behausung der ländlichen Bevölkerung. Nun hat das furnierte Mobiliar ohne Zweifel vor dem Weichholzmöbel manchen praktischen Vorteil voraus. Es wirft sich nicht so schnell, es ist leichter sauber zu halten, es nutzt sich nicht so rasch ab usw. Manche Teile, z. B. fast alle Tischplatten, sind sogar anders als furniert nicht recht zu gebrauchen, weil sie sonst krumm laufen. Aber nicht diese Gründe führen dazu, daß man solche gewaltige Mengen furnierten Mobiliars herstellt, sondern einzig und allein der Wunsch, teures Vollholz vorzutäuschen.

Von der Nachahmung des Mobiliars durch PAPIERMACHE [vgl. oben] ist man am Ende des Jahrhunderts zurückgekommen. Schon in den siebziger Jahren beschränkt sich die Verwendung des Papiermaché auf das Herstellen von Beisatz-

tischen, Etageren, Blumentischen, Tellern, Schalen, Näpfen, Kästen, Dosen usw. Mit dem Ende des Jahrhunderts sind die meisten dieser Erzeugnisse vom Markte verschwunden. Dagegen hat die Chemie eine Menge von BEIZEN angegeben, durch die man den Hölzern alle nur erwünschten Färbungen erteilen kann; man besitzt sogar Verfahren, das Holz im ganzen, also durch und durch zu färben. Das muß zu mancherlei Täuschungen dienen; schwarz gebeiztes Birnbaumholz muß z. B. als Ebenholz, rotbraun gebeiztes Buchenholz als Mahagoni auftreten. — Eine eigene Art von Sitzmöbeln aus gebogenem Holz [meist Buchenholz], die M. THONET aus Boppard 1834 erfunden hat, wird in der Folge eine Besonderheit von Wien [WIENER MÖBEL]. Sie bedeuten kein Scheingut, sondern beruhen auf dem geschickten Ausnutzen der natürlichen Eigenschaft des [Buchen-] Holzes, daß es sich in feuchter Wärme biegen läßt. Die perforierten hölzernen Stuhlsitze ersinnt MAYO 1868. □

Im zwanzigsten Jahrhundert findet man die meisten Tischlereien mit Werkzeugmaschinen ausgerüstet, die ihren Antrieb durch Dampfkraft, Gas- oder Elektromotor erhalten. Kreis- und Bandsäge, Hobel- und Fräsmaschine führen in wenig Stunden das aus, was früher mindestens ebensoviel Tage gekostet hat. Mobiliare, die jahraus, jahrein in gleicher Form gebraucht werden, werden durchaus fabrikmäßig unter weitgehender Arbeitsteilung hergestellt, nicht einzeln, sondern nach dem Vorgange Thonets und der Amerikaner in größerer Zahl, so daß also auch hier das kunstHANDwerkliche Schaffen durch die Maschinentätigkeit und die Arbeitsteilung verdrängt wird. Dennoch hat das Kunsthandwerk gerade im Bereiche der Tischlerei noch immer volle Geltung, weil alles Mobiliar, das nicht der landläufigen Musterkarte entspricht, der Einzelanfertigung unterliegt. — Manches Holzgerät freilich, wie z. B. der Bilderrahmen, ist ganz der Maschinenarbeit verfallen, die ihn aus allerlei dem Holze aufgelegten Pressungen gleich fertig herstellt oder wenigstens die belegten Leisten dauernd liefert. □

Fast will es scheinen, als habe das neunzehnte Jahrhundert auf keinem kunstgewerblichen Gebiete so viel Umwälzungen mit sich gebracht, als auf dem der METALLVERARBEITUNG. Hier führt der Umstand, daß man in der Dampfmaschine gewaltige Kraftmengen entwickeln kann [Dampfhammer usw.], zu einer stetigen Verbilligung der Vorfabrikate, beispielsweise der Bleche und Stäbe. Mit Wasserkraft betriebene Walzwerke kennt man bereits im sechzehnten Jahrhundert, aber erst um und nach 1800 entstehen Blech- und Stabwalzwerke, die von Dampf getrieben in ihrer Leistungsfähigkeit alles Bisherige in den Schatten stellen. Darum entwickelt sich auch erst im 19. Jahrhundert eine ausgiebige kunstgewerbliche Verarbeitung von Blechen und Stäben aus Kupfer, Tombak, Messing, Eisen und Zink. Hat man aber bis dahin das Blech entweder mit Hammer und Punzen in freier Handarbeit treiben, oder in Gesenken auf dem Amboß formen, oder über allerlei Werkzeugen [wie dem Sperrhorn] gestalten müssen, so gewinnt man jetzt in der Druckbank und der Presse Werkzeugmaschinen, die die Arbeit vereinfachen, die Leistung erhöhen. Auf der METALLDRUCKBANK, die 1816 zur Einführung gelangt, bildet man über Holzfuttern allerlei Hohlkörper aus Blech, die man früher in freier Hammerführung hat herstellen müssen. Auf der PRESSE in ihren ver-



HERMANN WIEDEMANN, DRESDEN · SILBERNER TAFELAUFSATZ · DIE FIGUREN MODELLIERT VON HAHNEL UND RIETSCHEL · AUSGEFUHRT 1854 VON STRUBE UND SOHN IN LEIPZIG · HOCHZEITSGESCHENK FUR DEN PRINZEN ALBERT VON SACHSEN

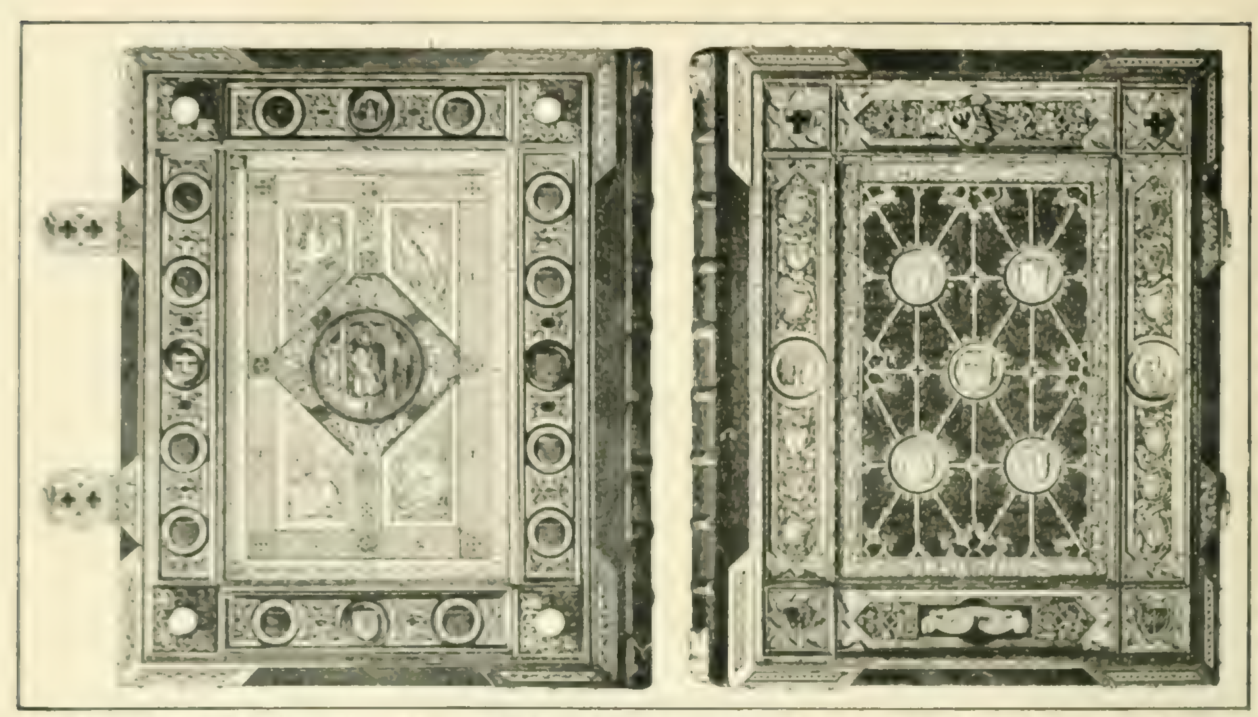


Abb. [illegible]: Andreas Müller, Düsseldorf, Rheinlandalbum für den Prinzen u. die Prinzessin v. Preußen, 1854

schiedenen Ausführungen [Spindel-, Friktions- und Ziehpresse] erzielt man zwischen Matrize und Patrize nicht nur mancherlei Hohlkörper, sondern ganz besonders unzählige Arten von Reliefs, die bekannten Prägungen. Damit tritt auch die Handarbeit, die früher das Relief herausholen muß, vollkommen zurück. In einem oder mehreren Stößen der Presse [deren manche einen Druck von mehr als 60000 kg ausüben!] werden die Werkstücke im Nu gefertigt. Ebenso übernimmt die Presse dadurch, daß sie Blech mit Schnitten ausstanzt, jene Arbeit, die früher der Handwerker mit Schere und Laubsäge, mit Meißel und Feile mühsam von Hand hat ausführen müssen. Ein einziger Stoß des Stempels und ein Schlüsselschild ist geprägt; ein zweiter Stoß und es ist glatt ausgeschnitten. Vieles, was man früher gegossen hat um es nicht immer wieder in Blech treiben zu müssen, preßt man jetzt in einem einzigen Arbeitsgange. □

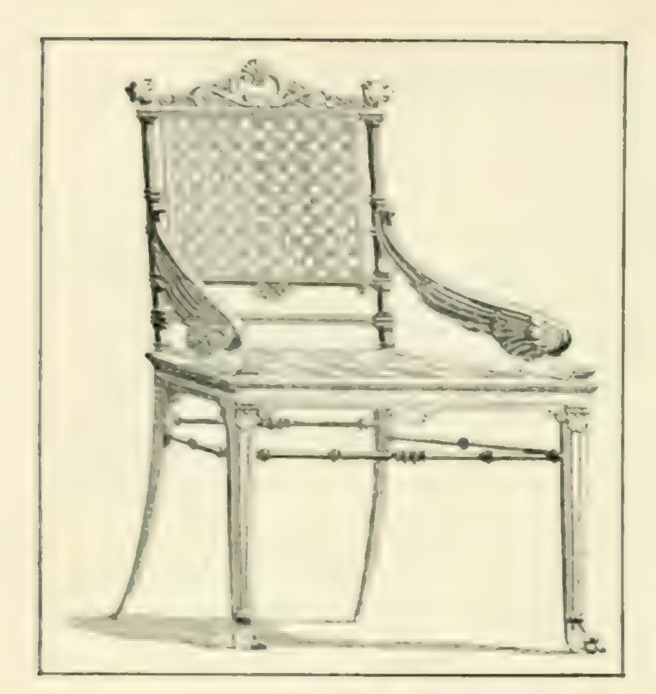
Aber die Presse versagt, wenn das Relief unterschnitten ist, das heißt, wenn eine Fläche des Reliefs unter eine andere tritt. Hier setzt im neunzehnten Jahrhundert die GALVANOPLASTIK ein. DANIELL erfindet 1836 sein bekanntes galvanisches Element und bemerkt, daß sich aus der Kupfervitriollösung metallisches Kupfer an der Kathode, dem negativen Pol abscheidet. Darauf gründet JACOBI in Petersburg im Februar 1837 sein Verfahren, plastische Gegenstände im galvanischen Bade in Kupfer abzuformen. Dadurch, daß man es in der Folge lernt, von dem abzuformenden Gegenstande zunächst ein Negativ in Guttapercha zu nehmen und auf diesem das Kupfer galvanisch niederzuschlagen, gewinnt man die Möglichkeit, auch unterschnittene Reliefs zu vervielfältigen. Denn die elastische Guttaperchaform läßt sich ohne Schwierigkeit auch von den unterschnittenen [illegible] abziehen. Durch Teilen der Formen kann man alle Arten von vollrunden [illegible], zum Beispiel Gefäße oder Figuren, in galvanischem Niederschlag [illegible]. Da dieser Niederschlag das Original in vollster Treue wiedergibt, da

er sich auch in kurzer Zeit schon bildet und, mit einer Bleilegierung hintergossen, eine ziemliche Widerstandsfähigkeit gewinnt, so entwickelt er sich auch sehr bald zu einem ausgezeichneten Mittel, alte oder neue kunstgewerbliche Metallarbeiten billig und schnell zu kopieren, zu vervielfältigen. Daraus entsteht ein ausgedehnter Zweig der Metallwarenfabrikation, der noch besondere Förderung durch die 1841 von RUOLZ gefundene Möglichkeit erfährt, beliebige Metalle auf anderen galvanisch abzuscheiden [nachdem DE LA RIVE 1840 bereits gezeigt hatte, daß man Kupfer und Messing galvanisch vergolden könne]. Diese GALVANOSTEGIE, dieses Überziehen von Metallen mit anderen, eröffnet überhaupt der gesamten Metallverarbeitung ein ungeheures Feld der Betätigung. Jeder beliebige aus irgendeinem Metall oder einer Legierung z. B. aus Zink, Zinn, Kupfer, Messing, Tombak, Bronze oder Eisen gefertigte Gegenstand kann im galvanischen Bade versilbert und vergoldet und so zu gleichem Aussehen mit einem massiv aus edlem Metalle gearbeiteten Gegenstande gebracht werden. Bereits 1842 widmet sich die bekannte Firma CHRISTOFLE & CIE. in Paris der Ausführung galvanoplastischer Arbeiten und ELKINGTON & Co. in Birmingham folgen sehr bald [vgl. oben]. Christofle stellt auch zu diesem Zwecke 1854 die erste magnetelektrische Maschine auf. □



□ Abb. 364: Moritz von Schwind, Ölbehälter einer Hängelampe. 1865–1867 □

Dies galvanische Verfahren wird für die kunstgewerbliche Bearbeitung aller Metalle von größter Bedeutung. Bis in die vierziger Jahre mußte man, wenn man unedles Metall unter einem Überzuge von edlem erscheinen lassen wollte, es entweder nachträglich im Feuer vergolden, oder von vornherein plattiertes Metall verarbeiten, das heißt ein unedles Metall, dem vor der Verarbeitung schon ein edles Metall aufgeschweißt war. Dieses Verfahren hatte P. BOLSOVER 1742 erfunden. Jetzt konnte man das Werkstück zunächst aus unedlem Metall fertigstellen und brauchte es nachher nur im galvanischen Bade mit dem edlen Metall zu überziehen. Diese Ueberzüge fielen aber weit dünner, also auch viel billiger aus, als die plattierten oder feuervergoldeten. Gar bald auch lernte man es, die galvanischen Überzüge zu beeinflussen, sie z. B. im Bade oder nachher zu färben, zu patinieren [plattiertes Silber schon 1833]. Die Galvanostegie benutzte man lange Zeit nur dazu, Silber- und Goldwaren nachzuahmen, indem man das Gerät aus Neusilber, Messing oder Tombak herstellte und mit Silber oder Gold überzog. So entstand die Fabrikation von ALFENIDEWAREN, die namentlich die Anfertigung von allerlei Tischgeräten zum Ziele hatte. Ihr Hauptmaterial, das Neusilber, stellte 1824 zuerst DR. GEITNER zu Schneeberg im Erzgebirge dar; im gleichen Jahre noch führten es die Brüder HENNIGER in Berlin ein. Mit dieser Legierung



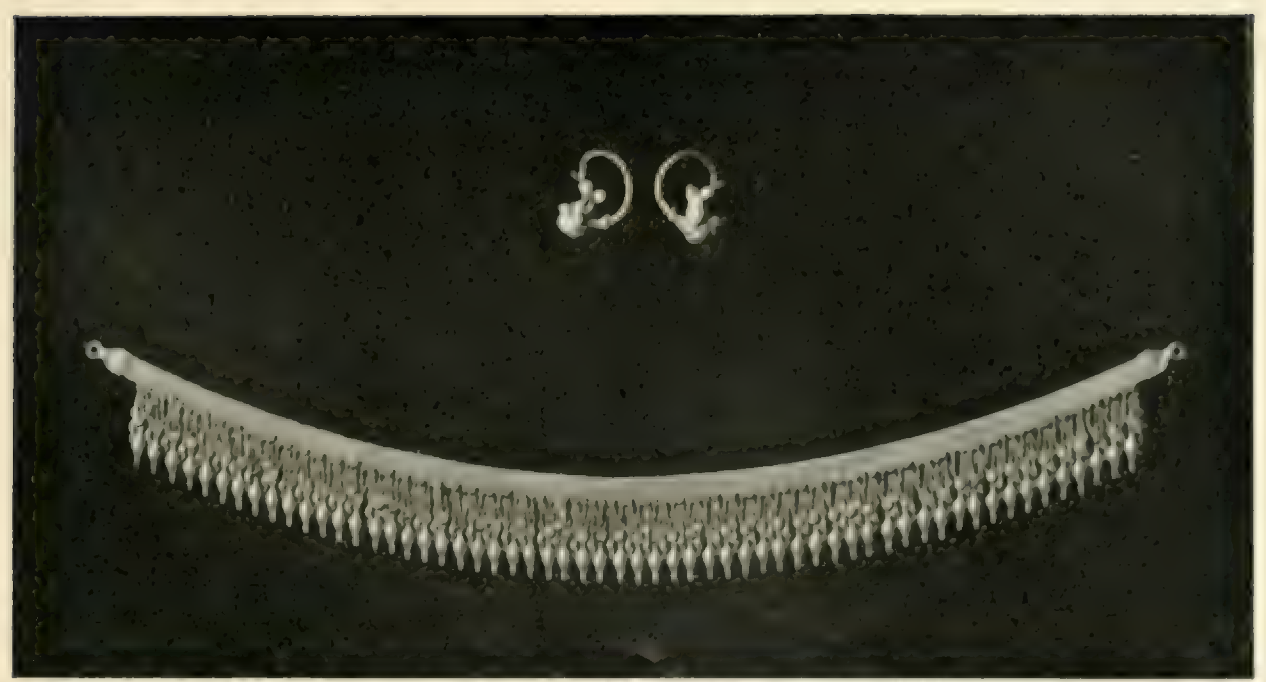


□ Abb. 365 u. 366: Lanneau, Paris, Stühle in neugriechischem Stile □

aus Nickel, Kupfer und Zink trat das Nickel zuerst in den Kreis der verarbeiteten Metalle; kunstgewerbliche Bedeutung hat es selbst erst später gewonnen. Das Argentan oder Neusilber hingegen verwenden Deutschland und Frankreich neben Messing noch immer als Unterlage für versilbertes Tafelgerät, während England dafür mehr das Britanniametall heranzieht, eine weichere Legierung von Zinn, Antimon, Zink und Kupfer. Diesem versilberten Britanniagerät wohnt ein kunstgewerblicher Wert nur selten inne; es beschränkt sich zumeist auf das Nachahmen von Silberformen. □

Überhaupt hat das Galvanisieren zu einer Fülle von Scheingut geführt. So beruht auf ihm vornehmlich die Ausbreitung von Waren aus ZINKGUSS. Auch im Zinkguß erblickt man damals eine hervorragende Errungenschaft; bewundert man doch auf der Londoner Weltausstellung 1851 ganz allgemein die in Zink gegossene Nachbildung jener Amazone von Kiß, die vor dem Alten Museum in Berlin steht. Der Zinkguß bürgert sich damals im Kunstgewerbe ein; die Billigkeit des Materials und seine leichte Gießbarkeit verleiten sehr schnell zur Nachahmung der in Bronze gegossenen Waren. Diese Nachahmung wird um so leichter, als es keine Schwierigkeiten bietet, dem Zinkguß im galvanischen Bade einen Überzug von Kupfer, Bronze oder Messing zu geben und diesen Überzug der echten Bronze ähnlich zu patinieren. Von Paris verbreitet sich schon in den fünfziger Jahren diese KUNSTBRONZE, wie man den galvanisierten Zinkguß nennt, nach Berlin und später auch nach Wien; in den siebziger und achtziger Jahren feiert sie ihren höchsten Triumph — allerdings ohne das Kunstgewerbe irgendwie zu fördern. □

Auf dem Gebiete der KERAMIK, also der Kunsttöpferei und -Glaserei, hat die Maschine in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich überall das Feld erobert. Man treibt die Kollergänge und Trockenmühlen, die Misch- und Knetmaschinen, die Massepumpen und Filterpressen, die Strangpressen und Drehscheiben, die Exhaustoren und Gebläse mit Maschinen an und erspart dadurch



□ Abb. 367: Castellani, Rom. Nachbildung von antikem Goldschmuck □

außerordentlich viel Zeit und Kosten gegen früher, kann also auch das Erzeugnis beträchtlich billiger liefern (im Vergleichen von Preisen zwischen 1850 und 1900 ist immer zu beachten, daß damals das Geld etwa den doppelten Wert gehabt hat wie heute). Den größten Nutzen aber zieht die Keramik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von der Chemie. Dadurch, daß die chemische Analyse sorgsam ausgebildet wird, wird zum Beispiel die Möglichkeit gewonnen, chinesische und japanische Porzellane auf ihre Zusammensetzung zu erforschen. Das tut unter anderen SEGER in Berlin. Auf Grund seiner Ergebnisse gelangt man zu Weichporzellanen, das heißt zu Porzellanen, die sich zwar wie jedes Porzellan aus Kaolin, Feldspat und Quarz zusammensetzen, die aber nicht wie die Hartporzellane 40 bis 50 % Kaolin enthalten, sondern nur 25 bis 30 % und dafür mehr Feldspat und Quarz. Sie brennen bei wesentlich niedrigerer Temperatur gar, sind glasig im Scherben und ermöglichen eine Fülle von neuen Arbeitsweisen, so zum Beispiel in warmtönigem Biskuit, in Craquelé unter und über der Glasur, in Emaildekor, in geflossenen und kristallisierten Glasuren, in Unterglasur- und Zwischenglasurmalerei. Für alle diesen neuen Arbeitsweisen sind wiederum besondere Mittel, wie Glasuren und Farben, nötig; auch ihre Zusammensetzung lehrt die Chemie des neunzehnten Jahrhunderts. Ganz ähnlich steht es mit dem Färben und Dekorieren des Glases. Unter dem Einflusse der systematischen Studien, die namentlich die Großindustrie über rationelle Feuerungsmethoden anstellt (so die Regeneratorfeuerung!), erfahren auch die Öfen der Kunsttöpfer und Glasbläser umfassende Verbesserungen. Was bedeutet allein für die Keramik die Einführung der Brennkegel (der Segerkegel, wie man sie nach ihrem Erfinder nennt), das heißt jener kleinen Kegel, die man in den Ofen setzt um an ihnen die erreichte Wärme zu messen! Infolge ihrer verschiedenen Zusammensetzung sintern und schmelzen die einzelnen Kegel in verschiedenen (genau bekannten) Temperaturgraden; indem man sie und ihr Schmelzen beobachtet, mißt man die Ofenwärme und gewinnt



□ Abb. 368: Jules David, Paris, Modenbild. Paris 1852 □

damit eine Sicherheit des Brandes, die frühere Zeiten niemals erzielt haben. □

Vielleicht kennzeichnet nichts so scharf den Einfluß der Naturwissenschaften und der Technik auf das Kunstgewerbe als folgendes: Im achtzehnten Jahrhundert entdeckt ein Goldmacher das Porzellan; er und alle ihm Nachstrebenden breiten über ihr Verfahren den Schleier des geheimnisvollen, goldzaubernden Arkanums, des Steins der Weisen. Die Chemie des neunzehnten Jahrhunderts erforscht offenkundig und systematisch die Grundbedingungen des Schaffens und führt dadurch immer neue Leistungen herbei. Der Stein der Weisen versinkt; aber im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts steigt der KÜNSTLICHE EDELSTEIN empor, der synthetische Stein, den Physik und Chemie erzeugen lehren. Die Familien der Korunde, Spinelle und Berylle, also die Rubine, Saphire, Smaragde und Aquamarine mit ihren Abarten, sie haben ihre Unnahbarkeit eingebüßt, und nur der Diamant steht noch als der einzige Edelstein da, den man in brauchbarer Form künstlich nicht herzustellen vermag. Wie lange noch? □

3. DER EINFLUSS DES VERKEHRS □

Man pflegt zu sagen, das neunzehnte Jahrhundert habe sich alle vier Elemente unterjocht: die Erde durchbohrt, das Wasser in seinen Dienst gezwungen, das Feuer zur Arbeit gebändigt und die Luft erobert. Man hat dabei wesentlich den VERKEHR im Auge, wie er sich im neunzehnten Jahrhundert von der Postkutsche bis zum lenkbaren Luftschiff entwickelt hat. Auf das Kunstgewerbe hat dieser jähe Aufschwung des Verkehrs den größten Einfluß ausgeübt, denn von jeher hat die Entwicklung des Kunstgewerbes im engsten Zusammenhange mit dem Verkehre gestanden. Je stärker, schneller, billiger der Verkehr sich gestaltet, desto größeren Nutzen zieht davon auch das Kunstgewerbe. Zeiten, die nur eine Fluß- und Küstenschiffahrt und nur ein Verfrachten auf Landwegen kennen, dürfen nur solche Erzeugnisse des Kunstgewerbes in den allgemeinen Verkehr einbeziehen, die wenig Gewicht besitzen, geringen Platz einnehmen und doch hoch im Preise stehen, also zum Beispiel kostbare Gewebe, Arbeiten in edlen Metallen und Steinen, in Elfenbein und Schmelz. Solche Waren auf dem Landwege, auf dem von Zugtieren fortbewegten Wagen zu befördern, lohnt sich auch dann, wenn Unsicherheit, Zollschranken und trostlose Zustände der Straßen den Transport ungemein er-

schweren und verteuern. Alle die Aufschläge, die sich daraus für Fracht, Gefahr und Gewinn ergeben, sie verdoppeln oder verdreifachen zwar den Einstandspreis, führen aber nicht zu Verkaufspreisen, die sich nicht erzielen ließen. Denn solche Erzeugnisse entstehen nicht allenthalben; sie haben mithin auch keinen allzustarken Wettbewerb zu überwinden. Allerdings gehören ihre Abnehmer auch ausschließlich zu den sehr Begüterten. Für die anderen arbeitet damals der eingesessene Kunsthandwerker; seine Waren vertragen aber auch ein wesentliches Erhöhen ihres Einstandspreises durch Frachtkosten nicht. Deshalb beherrscht dieses Kunstgewerbe nur den örtlichen Markt. Was beispielsweise die Weber und Sticker, die Täschner und Schreiner, die Rotgießer und Töpfer an allgemein erfordertem Gut erzeugen, das entsteht tatsächlich auch allerorten, das verliert mithin seine Marktfähigkeit, wenn es sich durch Verfrachten auf dem Landwege schon innerhalb kurzer Wegstrecken bedeutend verteuert. Da bietet nur der Wasserweg die Möglichkeit einer Ausfuhr; nur wenn die Erzeugungsstätte nahe einem schiffbaren Wasserlaufe oder dem Meere liegt, dann allein kann der immerhin seltenere Fall eintreten, daß billige kunstgewerbliche Erzeugnisse, z. B. Topfwaren, sich auf weite Strecken hin verbreiten. Doch wenn anderwärts die Kenntnisse für das Herstellen einer Ware fehlen, verbreitet auch sie sich weit, wie z. B. die etruskischen Bronzen hinauf nach dem Norden. Von der geschilderten Art ist das Verhältnis des Kunstgewerbes zum Verkehr ganz allgemein bis zum sechzehnten Jahrhundert. Auch bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts ändert es sich nur insoweit als die Seeschiffahrt in Betracht kommt. Die Folge davon ist, daß bis in das neunzehnte Jahrhundert hinein jegliches Kunstgewerbe als Grundzug die ÖRTLICHE GEBUNDENHEIT aufweist. Ausnahmen davon bilden nur jene kunstgewerblichen Zweige, deren Erzeugnisse hohe Frachtkosten entweder nicht hervorrufen oder aber — ertragen können. Sie gewinnen weite Verbreitung; in ihrer Erzeugung erscheinen jedoch auch sie fast noch immer örtlich gebunden durch den Rohstoff. Nur wo dieser sich findet, entwickeln auch sie sich. So führt die Zucht der Seidenraupe zur Seidenweberei in Asien, der Flachsbau in Flandern zur Spitzenerzeugung, der Baumwollenbau in Indien zum Herstellen von baumwollenen Geweben, der rheinische Eisenbergbau zur Solinge Stahlrwarenin-



□ Abb. 369: Jules David, Paris, Modenbild. Paris 1858 □

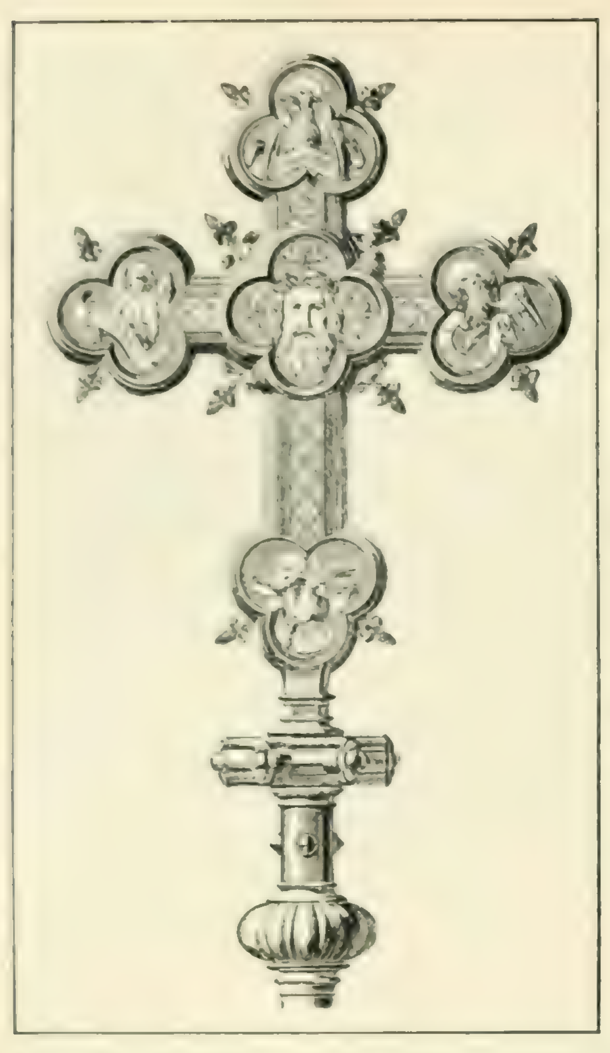


Abb. 370: Friedrich Schmidt, Wien, Vortragekreuz, ausgeführt von Brix & Anders, Wien 1867

dustrie, der Gewinn von Bernstein zur Bernsteindrechslerei in Ostpreußen usw.

Das alles ÄNDERT sich im neunzehnten Jahrhundert, ändert sich ganz auffallend namentlich in seiner zweiten Hälfte. Zunächst und anscheinend nur auf Grund des gänzlich umgestalteten Verkehrs. Er erfährt allerdings gerade da einen ungeheueren Aufschwung. Erst um 1750 entstehen in Europa regelmäßige Postverbindungen, die ein Reisen in der Postkutsche oder im eigenen Wagen unter Postvorspann gestatten. Die durchschnittliche Tagesleistung bleibt unter 70 km. Um 1850 dagegen kann man schon auf einzelnen Strecken die Eisenbahn benutzen und im Jahre 1900 legt man mit ihr seine 60 bis 100 km in der Stunde zurück. Damit steigt die Tagesleistung, zumal die Bahn nicht mehr an das Tageslicht gebunden ist, auf 2400 km. Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts ist kein Ort von Bedeutung mehr ohne Eisenbahn [oder Dampfer-] verbindung auf unserem Planeten. □

Damit ist die Verschiebung der Handelswege und die Ausgestaltung des HANDELS selbst zu einem WELTUMFASSENDEN vollendet. Seit den Entdeckungsreisen des sechzehnten Jahrhunderts bereitet sich das vor, und die Auswanderungen des neunzehnten Jahrhunderts tragen wesentlich dazu bei. Immer ist die Kultur und mit ihr ganz besonders das Kunstgewerbe den Handelswegen gefolgt. Darum umfassen Kultur und Kunstgewerbe am Ende des neunzehnten Jahrhunderts den ganzen Erdball. Noch um die Mitte des Jahrhunderts kann sich die europäische Kultur rühmen, die Alleinherrschaft zu besitzen, am Ende des Jahrhunderts stehen die nordamerikanische und ostasiatische neben ihr. Europäisches, amerikanisches und japanisches Kunstgewerbe arbeiten um 1900 nebeneinander auf dem WELTMARKTE: sie liefern nicht etwa nur Ziergeräte, sondern durchweg auch Gebrauchsgeräte für die ganze bewohnte Welt: Japan z. B. seine gelackten Holzteller und Fächer, seine Korbgeflechte und Matten, Amerika seine Schreibstühle und Rollpulte, Europa seine Möbelstoffe und Porzellane [siehe weiter unten]. Kunstgewerbliche Erzeugnisse gelangen bis in die entlegensten Orte; die Versandkosten sind so gering, daß sie auch die billigen Waren nicht über die Maßen verteuern. Somit fließt ein breiter Strom kunstgewerblicher Arbeiten überall hin. Selbst wenn die Ware ein Mehr an Versandkosten erfordert, wandert sie doch; englische

Fayencen, französische Salon-Möbel, österreichische gebogene Möbel, Leder- und Korbwaren, italienische Bronzen gehen durch ganz Europa und darüber hinaus. □

Im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts prägt man das geflügelte Wort: Unsere Zeit steht im Zeichen des Verkehrs. Tatsächlich vermindern sich zwischen 1850 und 1900 die ZEITEN für die Entfernungen des Verkehrslebens auf weniger als ein Zehntel, und damit auch die persönlichen Mühen. Eine Reise, die vor 1850 noch einen Zeitraum von zwei Wochen beansprucht, z. B. von Berlin nach Paris oder Petersburg, erfordert um 1900 nur noch einen Tag. Nicht in gleichem Maße, aber doch auf fast den fünften Teil verringern sich die Zeiten, die überseeische Reisen erfordern. Die Dauer der Überfahrt von Europa nach Nordamerika geht von etwa fünf auf knapp eine Woche, und die einer Seereise von Europa nach Ostasien, insbesondere seit 1869 die Landenge von Suez durchstochen ist, in ähnlicher Weise zurück. Hand in Hand nehmen damit die KOSTEN für die PERSONENBEFÖRDERUNG ab; sie betragen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts nur noch die Hälfte von denen, die um die Mitte des Jahrhunderts sich ergeben, und im Vergleich zu Zeit und Strecke kaum noch den zehnten Teil. Alles das bringt ein Verhältnis zustande, das sich anläßt, als ob man sich in 50 Jahren linear auf den achten Teil, in der Fläche auf den sechzigsten Teil näher gerückt wäre. Dieser gewaltige Gewinn an Zeit und Geld steigert den Personenverkehr in ungeahnter Weise, denn alle Arten von Reisenden ziehen davon gleichzeitig Nutzen, sowohl die, die wegen Handel und Industrie oder wegen Kunst und Wissenschaft in die Fremde gehen, als besonders auch die, die zu ihrem Vergnügen, zu ihrer Erholung die Fremde aufsuchen. Wen schreckt heute noch eine Reise um die Erde? Kaum eine kunstgewerbliche Ware von Bedeutung gibt es noch, deren Vertrieb sich nicht Reisende angelegen sein lassen. Englische Teppiche, Möbelstoffe, Ton- und Metallwaren, französische Wandteppiche, Läufer, Seidenstoffe, Bronzen, Emaillen, Bijouterien und Mobiliare, deutsche Leinwand, Kupfertreibarbeiten, Eisenschmiedewerke, Goldwaren und Porzellane, österreichische Knüpfteppiche, Gläser, Bronzen und Lederarbeiten, italienische Majoliken werden durch Geschäftsreisende in allen Kulturländern eingeführt und regelmäßig zweimal im

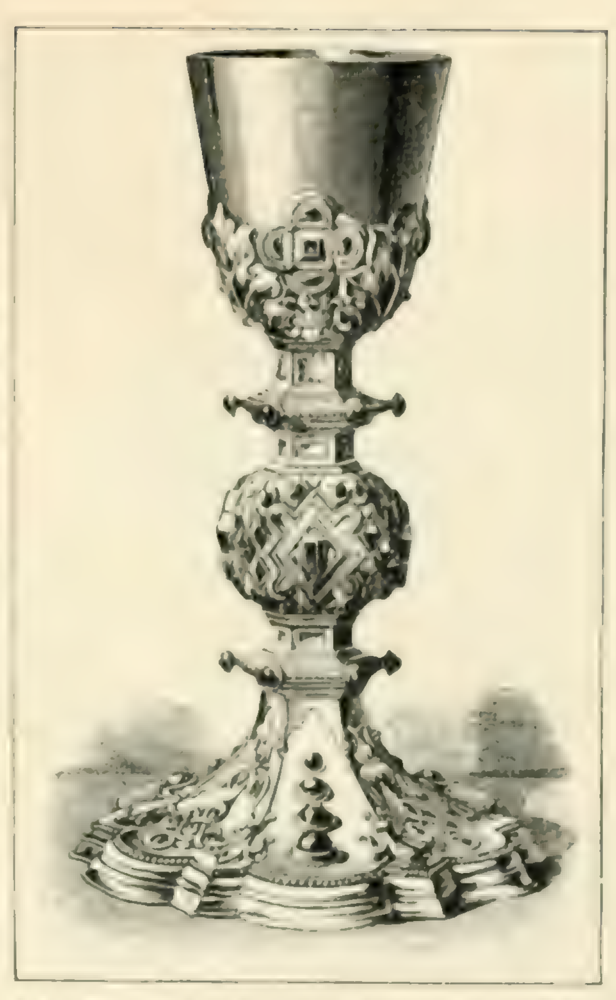


Abb. 371: Michel Angelo Caetani, Rom. Pokal für Papst Pius IX. zum Priesterjubiläum, ausgeführt von Agosto Castellani, Rom 1868 □

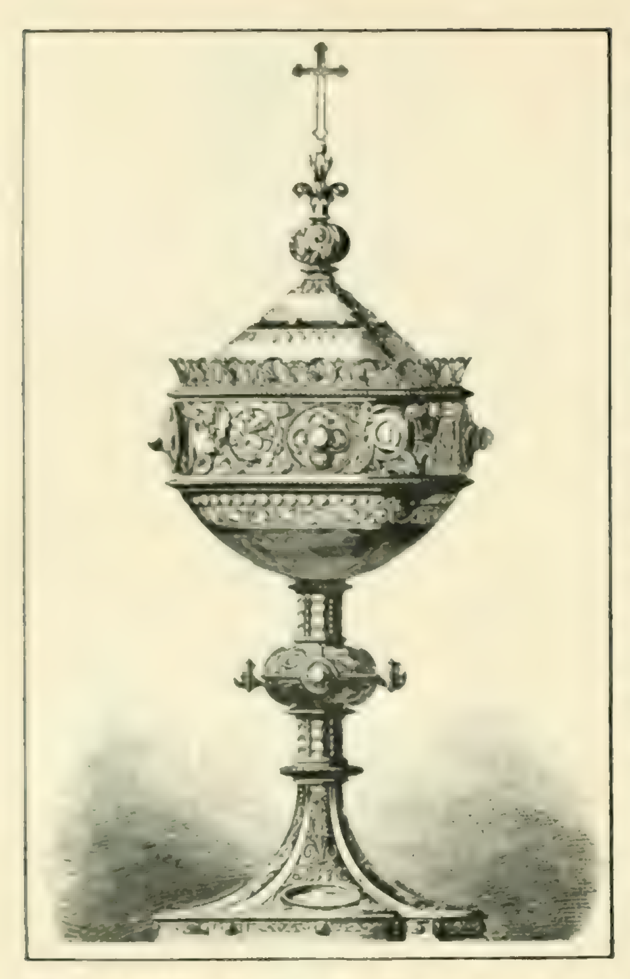
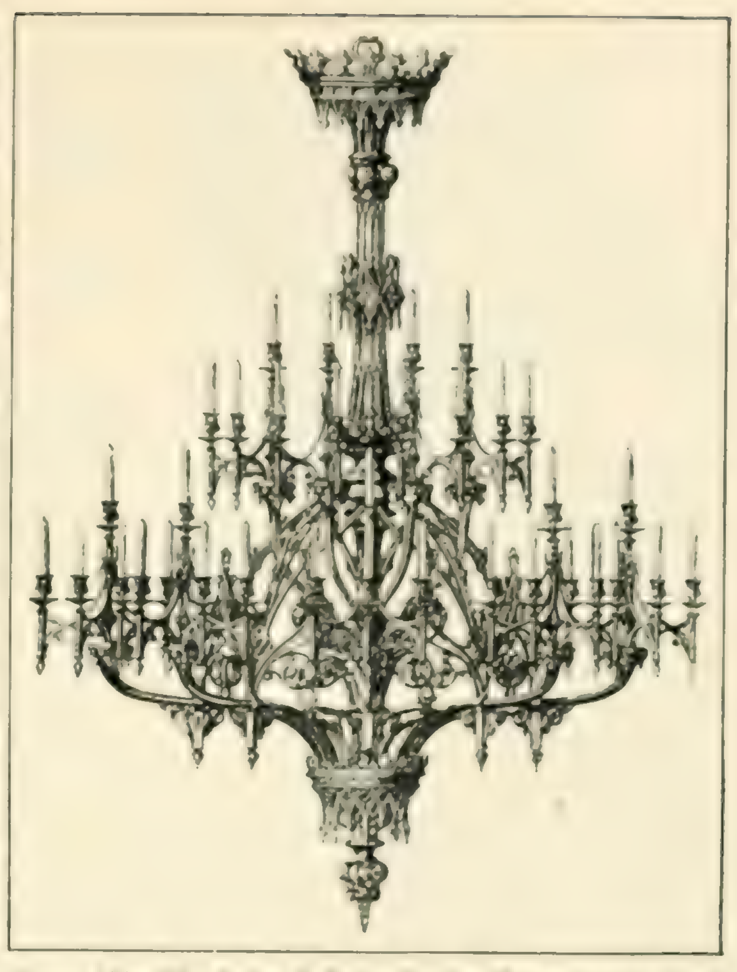


Abb 372: Valentin Teirich, Wien, romanisches Ciborium, ausgeführt von Brix & Anders, Wien 1868

Jahre immer wieder in neuen Mustern der Kundschaft vorgelegt. Niemand denkt vor 1850 an solchen kunstgewerblichen Vertrieb. Durch die Geschäftsreisen [zu denen auch die der Einkäufer gehören] und durch die zunehmenden Vergnügungsreisen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verbreiten sich Anschauungsweise, Lebensart und geistiger Besitz der Völker untereinander mit einer erstaunlichen Schnelligkeit; unmerkbar aber auch unfehlbar übernimmt sie ein Volk vom anderen und verarbeitet sie weiter. Indem sich solcherart nationale Eigentümlichkeiten abschleifen, die friedlichen Eroberungen der einzelnen zum Allgemeingute der Gesamtheit werden, tritt auch überall der Gedanke, sich abzuschließen, zurück vor der Erkenntnis von der Notwendigkeit des ZUSAMMENGEHENS. In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts noch allerorten Paßplackereien und Zollschranken, gesperrte Häfen und verschlossene Handelsgebiete. In der zweiten Hälfte Freizügigkeit und Zollbündnisse, Freihäfen und offener Verkehr. Die Folge davon ist ein KOSMOPOLITISCHES KUNSTGEWERBE; nicht nur aus Modelaune bevorzugt man englische Tapeten, französische Bronzen, deutsche Kupfergefäße, amerikanische Beleuchtungskörper, indische Schals. Aber nicht im Handumdrehen gelangt man zu diesem weltumfassenden Kunstgewerbe, sondern auf dem Wege der allmählichen Anpassung, indem man sich, dem Gange der Verkehrsgeschichte getreulich folgend, nacheinander an die fremden Geschmacksrichtungen anlehnt. Auf Zeiten, die dem westasiatischen Geschmacke huldigen, folgen solche, die sich vom ostasiatischen leiten lassen, und wieder andere, die der englischen Richtung anhängen usw. Stets ist damit eine erhöhte Einfuhr von Erzeugnissen aus dem vorbildlichen Gebiete verbunden, z. B. von Orientwaren, wie Teppichen, und Stickereien aus türkischen und persischen Gebieten, oder von Japan- und Chinawaren, wie Steingut, Porzellan, Bronzen und Lackwaren aus Ostasien, oder von Möbeln, Tapeten, Möbelstoffen, Metallwaren, Gläsern und Kunsttöpfereien aus England. Oft ist erst die Einfuhr Ursache für die auftauchende Geschmacksrichtung. Daß solche Anlehnungen des Geschmackes sich stetig aneinanderreihen, und daß sie einander ziemlich rasch ablösen, ist eine Folge des Verkehrs und kennzeichnet die Entwicklung des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. □

Diese Erscheinung aber hat ihre Ursache nicht nur in der zunehmenden Erleichterung des Personenverkehrs, sondern noch viel mehr in der steigenden Verbilligung des GÜTERAUSTAUSCHES. Sie führt namentlich durch den Bezug der Rohstoffe zu einer entscheidenden Wendung im Kunstgewerbe. Gewiß entwickelt sich die Segelschiffahrt bereits im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert gewaltig, gewiß ermöglicht sie schon zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts außerordentlich billige Frachtsätze, aber der Binnenverkehr gewinnt erst am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts durch die Pflege, die man den Wasserstraßen der Kontinente widmet, insbesondere durch den zunehmenden Kanalbau erhöhte Leistungsfähigkeit, und mit dem Aufblühen der Eisenbahnen erst kommt allmählich jene Verbilligung der Frachtsätze zustande, die gegen früher eine Verminderung der Kosten auf ein Viertel bis ein Zwanzigstel darstellt. Um die Mitte der dreißiger Jahre berechnet sich die billigste Achsfracht, also für Pferdefuhrwerk auf der Landstraße, auf etwa 40 Pfennige für den Tonnenkilometer. In den neunziger Jahren gelangt man mit der Eisenbahn auf weniger als 4 Pfennige für den Tonnenkilometer und mit Flußschiffen auf weniger als 1 Pfennig. Die Kohle aber rückt auch auf der Eisenbahn am Ende des Jahrhunderts auf einen Frachtsatz von weniger als 2 Pfennigen für den Tonnenkilometer herunter. Das alles bedeutet für viele Zweige des Kunstgewerbes eine vollständige VERSCHIEBUNG der PRODUKTIONSBEDINGUNGEN: Rohstoffe wie Holz, Leder, Papier, Metalle, Steine, Erden, gelangen für den zehnten Teil der früheren Kosten an den Verbraucher, und der allmählich unentbehrlich gewordene Brennstoff, die Kohle, gar für den zwanzigsten Teil der früheren Kosten. Damit wird nicht nur eine bisher ungeahnte Steigerung in der Mannigfaltigkeit der Betriebe gewonnen, sondern auch eine sehr bedeutsame Unabhängigkeit. Man ist in der Erzeugung kunstgewerblicher Waren nicht mehr wie ehedem an den Ort gebunden, an dem sich das Material unmittelbar vorfindet, sondern man kann seine Roh- und Brennstoffe von weither beziehen ohne fürchten zu müssen, daß sie durch die Frachtkosten über Gebühr im Preise wachsen. Das wäre noch im achtzehnten Jahrhundert unmöglich gewesen; billige, aber viel



□ Abb 373: Spinn & Sohn, Berlin, Kerzenkrone □



Abb. [illegible]74: Martin Gropius, Berlin. Betstuhl, 1863

Raum erfordernde oder gewichtige Rohstoffe, wie beispielsweise Steine, unedle Metalle, Holz, Papier, Gespinnstfasern erfahren im achtzehnten Jahrhundert schon durch einen dreitägigen Transport über Land mit Pferdefuhrwerk eine Verdoppelung ihres Preises! Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts verarbeitet man afrikanische und südamerikanische Hölzer, nordamerikanisches Kupfer, japanisches Papier, indische Baumwolle und australische Schafwolle überall auf der Erde — unbeeinflußt von den Kosten der oft recht weiten Reise, die diese Rohstoffe zurücklegen müssen. Gesteigert wird diese Verarbeitungsmöglichkeit durch die billigen Frachtsätze für Kohle, die allein das weiter oben geschilderte Heranziehen der Maschine in so ausgiebiger Weise gestatten. Japanische und indische Seide, indische Ziegenhaare, australische, asiatische und europäische Schafwolle, amerikanische Lamawolle, afrikanisches Kamelhaar, südamerikanisches, indisches und europäisches Pferde- und Kuhhaar, afrikanische, asiatische und amerikanische Baumwolle verarbeiten die kunstgewerblich wichtigen Zweige der Weberei in Europa, der Einfuhr von Flachs, Jute, Nessel und anderen Fasern gar nicht zu gedenken. In Deutschland gewebte Baumwollenzeuge und -Samte gehen zum Färben und Drucken nach England, und noch viel mehr davon samt englischen Erzeugnissen zum Bedrucken nach dem Elsaß. Die Haut der afrikanischen Krokodile, der amerikanischen Alligatoren, der asiatischen Schlangen und Eidechsen, der südamerikanischen Lamas, der nordamerikanischen Hirsche, der afrikanischen Gazellen und Antilopen, der nordischen Rentiere, Elche, Seehunde und Walrosse verarbeitet die Lederwarenindustrie. Russisches Juchten wird in ganz Europa verbraucht; die Häute der afrikanischen Kapziege gehen nach England zum Färben und kommen dann zu Möbelbezügen auf das Festland. In jeder Furnierhandlung laufen die Zierhölzer aller fünf Weltteile zusammen, alle mit Ausnahme der einheimischen Hölzer über London und Hamburg hereingekommen. Englische Kupfer- und Messinggeräte, Silber- und Alfenidewaren, Porzellane und Fayencen findet man überall, französische Bronzen, Bijouterien, Seiden und Gobelins nicht minder, andere kunstgewerbliche Erzeugnisse aus Deutschland und Österreich, z. B. Lederwaren, Metallwaren, Steinzeuge, trifft man ebenfalls in überseeischen Ländern: wie wäre diese Produktion und dieser Vertrieb, beide gleichsam unabhängig von Raum und Zeit, wohl möglich ohne die Verkehrseinrichtungen des neunzehnten Jahrhunderts? Diese UNABHÄNGIGKEIT des kunstgewerblichen Schaffens tritt uns als eine der bedeutungsvollsten Errungenschaften des neunzehnten Jahrhunderts entgegen. □

Im allerengsten Zusammenhange mit der Verbilligung des Verkehrs steht die Entwicklung des HANDELS im Kunstgewerbe. Die Verbilligung befördert nicht nur den Austausch der Rohstoffe, sondern ebensosehr den Austausch der fertigen Waren. Der Welthandel umfaßt 1860 Waren im Werte von 30 Milliarden Mark, 1906 solche im Werte von 121 Milliarden! Haben vor 1850 immer nur einzelne bevorzugte Zweige des Kunstgewerbes für die Ausfuhr gearbeitet, so zum Beispiel die französische und belgische Spitzenerzeugung, die böhmische Glasindustrie, die englische Steingutfabrikation, so erringen sich in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zahlreiche andere europäische und außereuropäische Zweige des Kunstgewerbes den gleichen Platz im Welthandel, z. B. die Fabrikation englischer Metallwaren, nordamerikanischer Stühle, japanischen Steinguts, deutscher und österreichischer Lederwaren und Bronzen, deutscher Goldwaren, italienischer Gläser, dänischen Porzellans usw. Das aber wird vor allem dadurch möglich, daß mit der Schnelligkeit und Billigkeit des Personen- und Güterverkehrs auch die des NACHRICHTENDIENSTES gleichen Schritt hält, ja ihn sogar in mancher Hinsicht überflügelt. Mit derselben Schnelligkeit wie eine Person reist der Brief, und dank dem Weltpostvereine zu Sätzen, die auf die Preisberechnung des Erzeugnisses im Grunde keinen Einfluß mehr ausüben. Mit gleicher Schnelligkeit und fast noch größerer Leichtigkeit erledigt sich der Geldverkehr, dem heute weder Entfernungen noch Landesgrenzen irgendwelche Schranken setzen. Telegramm und Ferngespräch heben das Trennende von Raum und Zeit beinahe auf. Für Waren geringen Umfanges gewährt die Paketbeförderung nahezu die gleiche Schnelligkeit, wie für den Brief- und Personenverkehr. Man berücksichtige, was es heißt: man kann heute in Wien ein Erzeugnis des Pariser Kunstgewerbes, das zu erlangen vor 1850 mindestens einen Monat Zeit beansprucht (Hinreise des Briefes, Rückreise des Paketes), in einer Woche und bei telegraphischer Bestellung in vier Tagen haben! Ein englischer Möbelstoff, der in Berlin nicht vorrätig ist, trifft in sechs Tagen wieder ein; eine Münchener Kupfertreibarbeit, die dem Pariser Verkäufer dringend nötig ist, kann in drei Tagen wieder vorliegen. Das alles bedeutet große Vorzüge des Verkehrs, bringt aber ins Kunstgewerbe auch jene Hast, jenes Drängen nach immer Neuem, das das neunzehnte Jahrhundert kennzeichnet. Denn diese Geschwindigkeit und Billigkeit, die im Personen- und Güterverkelr, wie im Nachrichtendienste während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Platz greifen, sie führen im Kunstgewerbe nicht nur zu veränderten Produktionsbedingungen, nicht nur zu einem anderen Austausch der Güter, sondern auch zu einem viel schnelleren WECHSEL des MARKTES. Die



Abb. 375: Anton Pössenbacher, München, Damenschreibtisch 1866

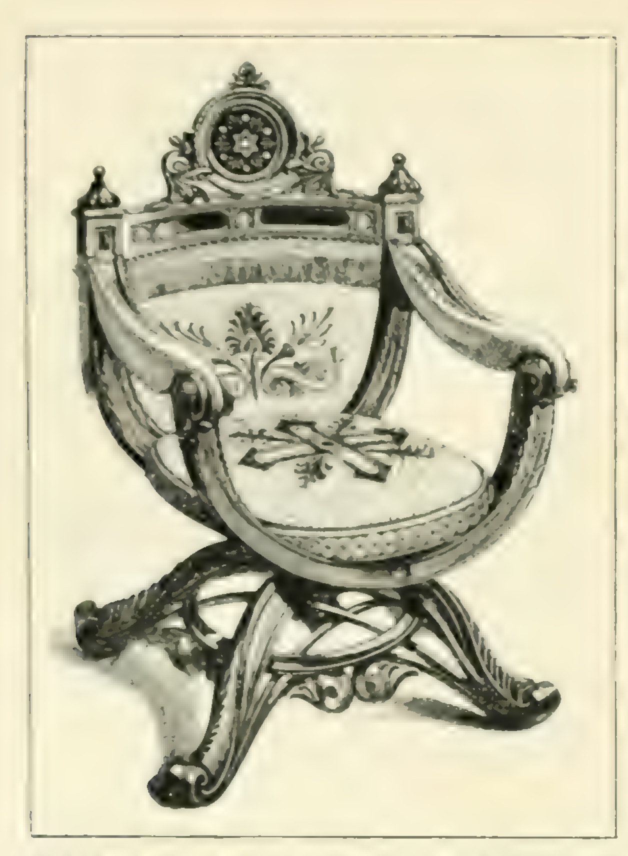


Abb. 576: Franz Springer, Wien. Drehstuhl, 1863

Saisonneuheit und all die Jagd nach dem Neuesten tritt in die Erscheinung und beherrscht am Ende des neunzehnten Jahrhunderts fast das ganze Kunstgewerbe in einem Maße, wie es frühere Zeiten niemals empfunden haben. Der Großhandel bemächtigt sich des Kunstgewerbes, die Mode erhält einen ungeheuren Einfluß, der Geschmack gestaltet sich mehr und mehr zu einem allgemeinen, und die Arbeit für den einzelnen, also für den Besteller, tritt zurück vor der Arbeit für den Markt, also für den Massenbedarf. Die kapitalistische Produktionsweise [die FABRIK] und der vom Großkapital betriebene Handel [das WARENHAUS] stehen am Ende des Jahrhunderts schroff dem Einzelbetriebe der Werkstatt und dem örtlich beschränkten Kleinhandel aus der Mitte des Jahrhunderts gegenüber. Daß sich ein solcher Wandel im Kunstgewerbe nicht ohne Kämpfe, nicht ohne Wanken und Schwanken vollzieht, liegt auf der Hand. Daher läßt die Geschichte des Kunstgewerbes während der letzten fünfzig Jahre gar manches unsichere Hin und Her erkennen. □

Mit dem vervollkommneten Nachrichtendienste, mit der schnellen Personen- und Güterbeförderung vereint sich aber noch der Aufschwung des Zeitungswesens und die Verbesserung der bildlichen Wiedergabe. Was an ZEITUNGSNACHRICHTEN in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts noch Wochen braucht um aus einem Lande in das andere zu gelangen, fliegt heute in einem Tage als Telegramm um die ganze Erde; künstlerische und kunstgewerbliche Errungenschaften von Bedeutung finden durch das gedruckte Wort und Bild innerhalb weniger Tage und Wochen ihren Weg über alle Landesgrenzen hinweg. Bis in die sechziger Jahre hinein können nur Holzschnitt, Stahl- und Kupferstich und Steindruck der BILDLICHEN WIEDERGABE dienen. Sie alle stellen Verfahren dar, die ein Übertragen des gesehenen Bildes durch Kopf und Hand bedeuten. Ungeachtet aller Hilfsmittel und aller Übung der Ausführenden erfordern sie viel Zeit und Kosten. Ihre Erzeugnisse verbreiten sich daher nur in beschränktem Maße. Im letzten Drittel des Jahrhunderts aber gestatten die Photographie und die auf ihr beruhenden photomechanischen Reproduktionsverfahren ein außerordentlich rasches Arbeiten unmittelbar nach dem Original ohne Übersetzung durch die zeichnende Hand [vgl. die Abbildungen dieses Buches]. Damit im Zusammenhange gewinnt das gedruckte Bild eine ungemein weite Verbreitung. Die Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes aller Zeiten und aller Länder sind heute der breitesten Masse vertraut, weil ihre ungezählten bildlichen Wiedergaben zum hundertsten

Teile des Preises käuflich sind, den sie 1850 würden gekostet haben. Das hat aber nicht nur eine Verbreitung und Vertiefung des kunstgewerblichen Verständnisses zur Folge gehabt, sondern auch nicht zum kleinsten Teile eine VERFLACHUNG und ein wiederholtes rücksichtsloses DRÄNGEN nach immer NEUEM. Gerade das hastige Eilen von einer Entwicklungsstufe zur anderen, das Durchjagen der Stile ist wieder eine Folge dieser Errungenschaften. So bekunden sich die Einflüsse, die auf das Kunstgewerbe der letzten fünfzig Jahre eingewirkt haben, nicht immer in erfreulicher Weise.

Zu alledem kommen die vielen NEUEN AUFGABEN, die die Umgestaltung des Verkehrs, die Entwicklung des öffentlichen Lebens, die Umprägung der privaten Bedürfnisse dem Kunstgewerbe stellen. Sie treten zu Anfang des Zeitabschnittes nicht so scharf hervor wie später, finden daher auch besser weiter unten zusammenhängende Darstellung. Immerhin sind auch sie für das Verständnis des Kunstgewerbes dieser Jahre im Auge zu behalten. □



Abb. 577 C. Ege, Stuttgart. Fauteuil in gebeiztem Birnbaumholz mit Bronze, roter Damastbezug. □ Epple und Ege, Stuttgart 1867 □

Ein bekanntes Wort sagt: In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts habe ein Tagelöhner besser gewohnt, als einstmals Karl der Große, und eine Magd sich besser gekleidet, als ehedem eine römische Kaiserin. In gewissem Sinne trifft das zu, und soweit das der Fall ist, hat auch das Kunstgewerbe wesentlich dazu beigetragen. Aber nur auf Grund der gewaltigen Leistungsfähigkeit und Verbreitung, die es durch den Einfluß von Naturwissenschaften, Technik und Verkehr gefunden hat. Auch diese Entwicklung würde wahrscheinlich in solch umfangreichem Maße nicht möglich gewesen sein, wenn nicht die zahlreichen Weltausstellungen den Kunstgewerbetreibenden immer und immer wieder Gelegenheit geboten hätten, ihre Erzeugnisse mit denen anderer zu vergleichen und dadurch selbst zu lernen. □

4. DIE BEDEUTUNG DER WELTAUSSTELLUNGEN □

Als die Verwirklichung des Traumes von der friedlichen Zusammenarbeit aller Völker entsteht die erste Weltausstellung 1851 zu London. In diesem Sinne verkörpert sie den tiefsten Zug der Romantik, die Sehnsucht nach dem WELTFRIEDEN. Erfüllt hat weder sie dieses Sehnen noch eine andere. Aber die Ausstellungen haben viel Wertvolles gebracht, insbesondere unserem Kunstgewerbe. Es hat aus ihnen tausendfache Anregung gewonnen, durch sie neue Gebiete kennen ge-

lernt, alte wiedergefunden. Schließlich erwächst aus dem zwanzigsten Jahrhundert heraus dem Kunstgewerbe eine neue gewaltige Aufgabe: mit der Baukunst zusammen die Ausstellungen künstlerisch zu gestalten. □

Mittelbare Vorläufer der Ausstellungen sind die MESSEN und MÄRKTE. Sie bilden Jahrhunderte hindurch das einzige Mittel, das die Kenntnis und den Austausch fremder Erzeugnisse ermöglicht. So wirkt heute noch die Messe von Nischni Nowgorod; auf ihr tauscht man z. B. die Teppiche und Felle Asiens gegen die Kattune und Stahlwaren Europas ein und aus. Aber auf Märkte und Messen führt man ALLE seine verfügbaren Waren um sie zu verkaufen, während man auf Ausstellungen nur EINZELNE seiner besten Erzeugnisse schickt um sie zu zeigen. Wenn man von den lokalen Ausstellungen absieht, die die Klosterschulen und die Zünfte mit den Arbeiten ihrer Zöglinge und Lehrlinge veranstaltet haben, dann darf man die ANFÄNGE der Ausstellungen in der Mitte des 18. Jahrhunderts suchen. Die Jahre 1756 und 1757 bringen gewerbliche Ausstellungen in London, 1790 eine solche in Hamburg ['Kunstwerke, Arbeiten und nützliche Erfindungen'], 1791 in Prag. Diese Prager muß sogar als die erste richtige gewerbliche Ausstellung gelten; sie umfaßt das Königreich Böhmen. In Frankreich entwickeln sich schon vor der Revolution Ausstellungen von Kunstwerken, also von Gemälden, Bildwerken, Bronzen. Als nach der Revolution außerordentlich viel Erzeugnisse des Kunstgewerbes unverkauft bleiben, bringt man sie 1798 auf dem Marsfelde in einigen Budenreihen für drei Tage zur Ausstellung. Der Erfolg für die 110 Aussteller ist groß; daher wiederholt man die Veranstaltung: 1801 stellen 220 Kunsthandwerker im Hofe des Louvre für sechs Tage, 1802 ihrer 540 für sieben Tage aus; 1806 bestimmt Napoleon I., die Tragweite erkennend, die Esplanade des Invalides dafür; 1422 Aussteller benutzen sie während 24 Tagen. Nicht nur die Kunsthandwerker von Paris, sondern die von ganz Frankreich waren aufgefordert, sich zu beteiligen. Von Zeit zu Zeit wiederholte man diese Ausstellungen [die immer vornehmlich der Luxusindustrie, also dem heutigen Kunstgewerbe galten], so daß man bis 1849 ihrer neun zählte. Aus ihnen entsprangen die Landesausstellungen, die andere Staaten Europas ins Leben riefen, so 1828 und 1830 in Basel und Mülhausen, 1829 und 1831 in Prag, 1834 in München und in Berlin, 1842 in Mainz [die erste gemeinsame deutsche Industrieausstellung!], 1844 wieder in Berlin [man war stolz, mit den Erzeugnissen der preußischen Industrie das Zeughaus füllen zu können!], 1850 in Leipzig, 1854 wieder in München usw. Selbst Nordamerika veranstaltete bis 1829 nicht weniger als fünf solcher Ausstellungen. □

Aber alle diese Ausstellungen waren immer nur Ausstellungen von den Erzeugnissen EINES Landes; der Gedanke, die Erzeugnisse ALLER LÄNDER der Erde zu einer großen Schau zu vereinigen, fand seine Verwirklichung erst in London 1851. Die Ausstellung umfaßte 8 ha, verzeichnete 14000 Aussteller und 6 Millionen Besucher. Ihr folgten zahlreiche andere; die wichtigsten davon waren: 1855 Paris mit 16 ha, 21800 Ausstellern und 5 Millionen Besuchern, 1862 London mit 9 ha, 24700 Ausstellern und 6 Millionen Besuchern, 1867 Paris mit 42 ha, 33000 Ausstellern und 11 Millionen Besuchern, 1873 Wien mit 116 ha, 39500 Ausstellern und 7 Millionen Besuchern, 1876 Philadelphia mit 59 ha, 14400 Ausstellern und 10 Millio-

nen Besuchern, 1878 Paris mit 75 ha, 53000 Ausstellern und 16 Millionen Besuchern, 1889 Paris mit 95 ha, 62000 Ausstellern und 32 Millionen Besuchern, 1893 Chicago mit 278 ha, 70000 Ausstellern und 21 Millionen Besuchern, 1900 Paris mit 223 ha, 60000 Ausstellern und 48 Millionen Besuchern, 1904 St. Louis mit 500 ha, 26800 Ausstellern und 20 Millionen Besuchern. Die Zunahme in der Zahl der Aussteller und Besucher gewährt [wenngleich diese Zahlen verschieden angegeben werden] einen gewissen Maßstab für den wirtschaftlichen Wert, der diesen Ausstellungen innegewohnt hat. Die Ausstellungen, die Sidney 1879 zu 1880, Melbourne 1880 zu 1881 und 1888 zu 1889, weiter New-Orleans, Moskau, Amsterdam, Nizza, Kalkutta veranstaltet haben, sind für das Kunstgewerbe nicht von Belang gewesen.



Abb. 378: Franz Schönthaler, Wien, Gestell für Zeichnungen und Kupferstiche, 1867

Die Pariser Weltausstellung 1855 hat wesentlichen NUTZEN nur dem französischen Kunstgewerbe gebracht. Die Londoner Ausstellung 1862 führte das Kunstgewerbe des Morgenlandes, insbesondere das Indiens und Chinas, dem Abendlande in ungeahnter Fülle vor Augen. China war bis dahin so gut wie abgeschlossen; nur was in den wenigen, dem Verkehre geöffneten Hafenstädten als billigstes kunstgewerbliches Ausfuhrgut zu haben war, hatte man in Europa kennen gelernt. Infolge des englisch-chinesischen Krieges aber, dem sogar der berühmte Sommerpalast zu Peking mit seinen Schätzen zum Opfer gefallen war, waren die auserlesensten kunstgewerblichen Arbeiten des himmlischen Reiches nach Europa und besonders nach England gekommen. Die vortrefflichen Arbeiten in Bronze, Silber und Gold, in Schmelz und Steinen, in Porzellan und Geweben übermittelten dem europäischen Kunstgewerbe eine reiche Welt, die es anfangs nur langsam, dann um so schneller aufnahm. Der Einfluß war sehr bald zu spüren. — Paris 1867 führte namentlich durch seine glänzenden Veranstaltungen und seine ethnographischen Schaustellungen viel Anregendes herbei, besonders auch wieder aus dem Morgenlande. Den so vorbereiteten Einfluß der Volkskunst und vorwiegend der morgenländischen Volkskunst brachte Wien 1873 zur vollsten Entfaltung. In Persien herrschte damals furchtbare Hungersnot, infolgedessen waren die größten Kostbarkeiten für ein Spottgeld zu kaufen; sie kamen, vor allem Teppiche, Stickereien und Metallarbeiten, in Menge nach Wien und von dort aus überallhin in das abendländische Haus. Damit gaben sie auch dem Kunstgewerbe des Abendlandes einen mächtigen Anstoß — sowohl der allgemeine Geschmack, als namentlich auch das Farbenempfinden wurden durch sie wesentlich beeinflußt. Viel trug dazu bei, daß auch Griechenland, die Türkei und Ägypten die Erzeug-

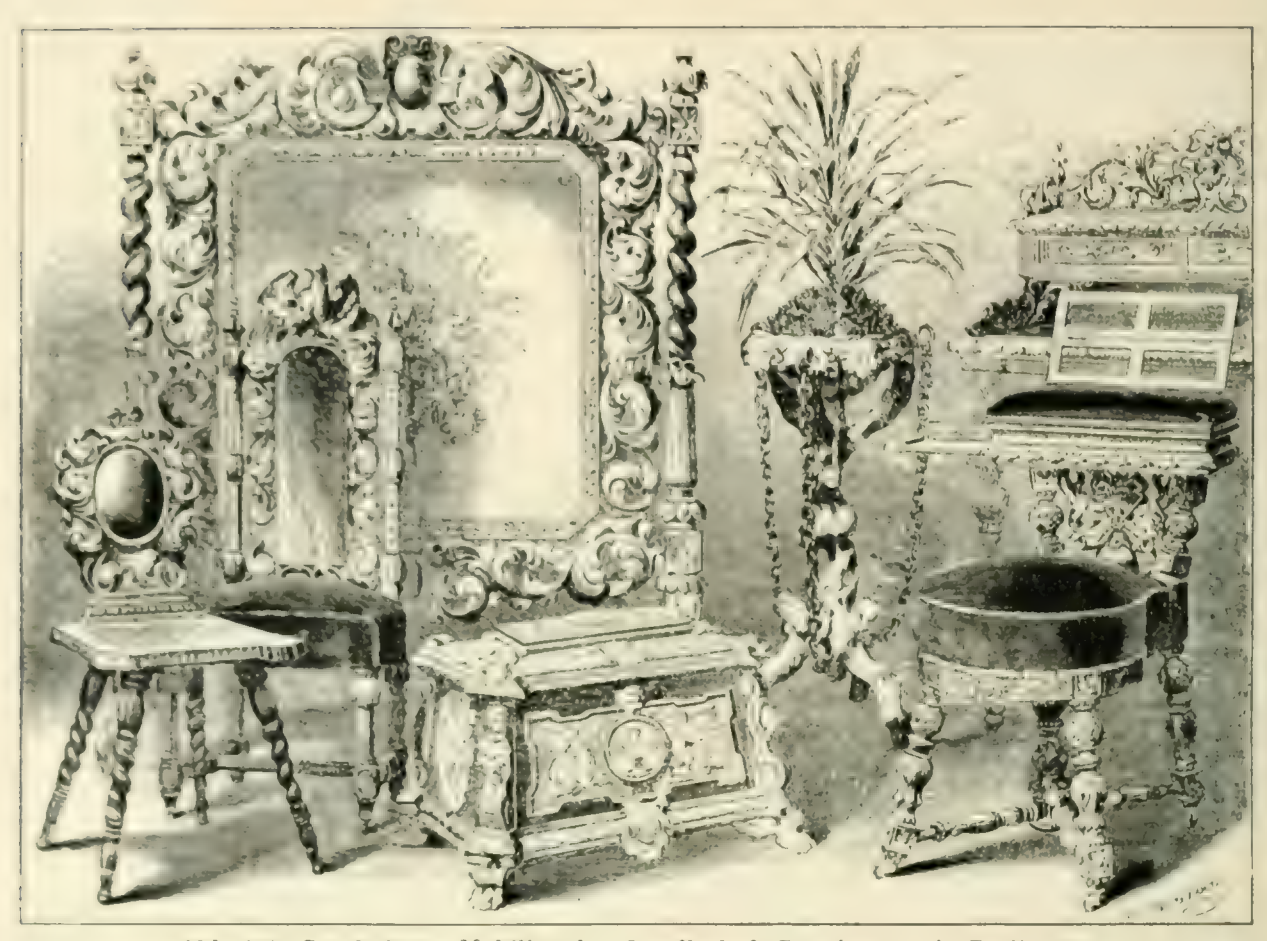


Abb. 379: Geschnitztes Mobiliar der Gesellschaft Renaissance in Berlin, 1862

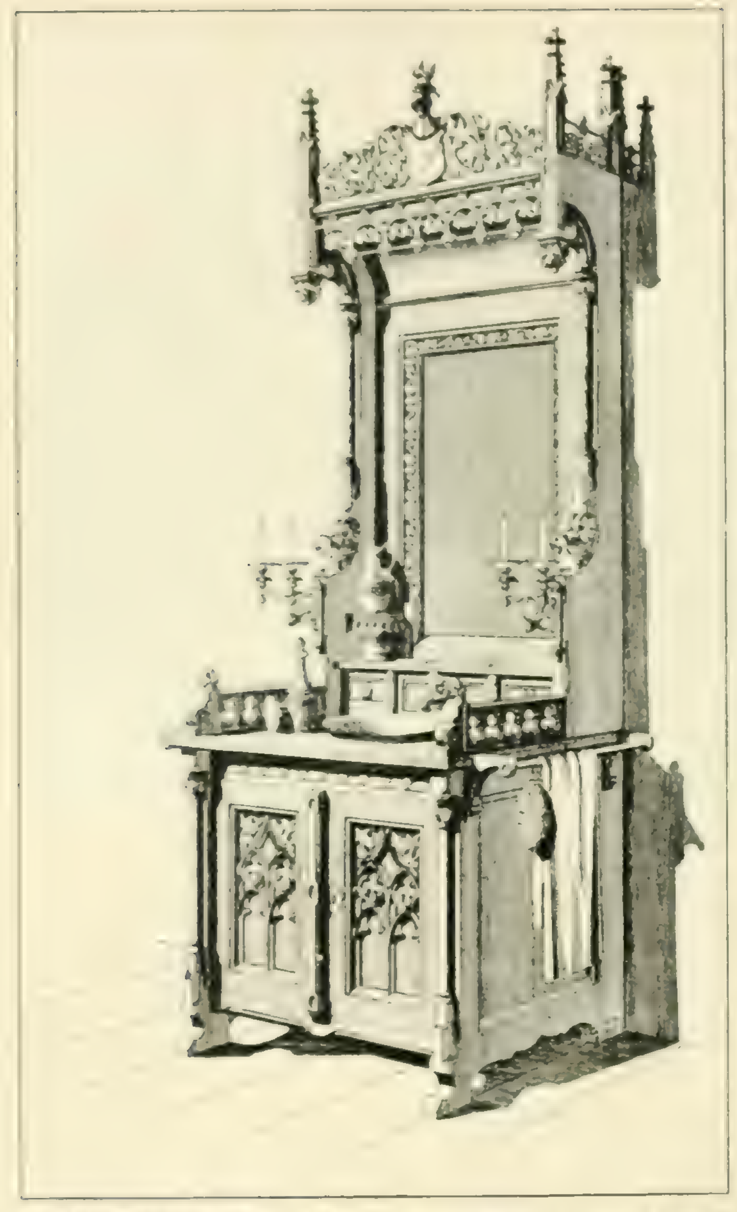
nisse ihres kunstgewerblichen Hausfleißes in Wien vorführten. Damals erst lernte man im mittleren Europa auf die alten bäuerlichen Künste achten; man zog alsbald aus ihnen und ihren einfachen, aber so recht zweckdienlichen Techniken großen Vorteil. Von jenen Tagen an rechnet der lebhafte Anteil aller an dem, was man zusammenfassend als VOLKSKUNST oder Bauernkunst bezeichnet. — Vom europäischen Kunstgewerbe glänzte in Wien 1873 vornehmlich das Österreichs durch seine Gläser, seine Möbel, seine Webereien; es übte auf diesen Gebieten für lange Jahre eine bestimmende Richtung auf das gesamte europäische Kunstgewerbe aus. In Paris 1878 zeigten sich zuerst englische Möbel, die gegen die herrschende Stilrichtung einfach, schlicht und sachlich gestaltet waren; sie leiteten gewissermaßen die Bewegung ein, die man in der Folge als die moderne bezeichnete. Unterstützt wurde diese Bewegung durch das japanische Kunstgewerbe, das, nachdem es sich 1867 in Paris nur in wenigen Stücken und in Wien dann reichlicher gezeigt hatte, jetzt in einer umfassenden Schaustellung vor die Augen Europas trat. Geschmack in der Auffassung, sorgsame Wahl von Formen und Farben, vortreffliche Ausführung, schlichte, sachliche Formen und ein rein dekorativ behandeltes, selbständiges naturalistisches Ornament, das waren die Punkte, in denen das japanische Kunstgewerbe von jener Zeit an in immer wachsendem Maße dem europäischen zur Lehrmeisterin wurde. Paris 1889 trug von den französischen Kolonien mancherlei Lehrhaftes und Bemerkenswertes herbei, schadete aber durch seine billigen orientalischen Waren. Chicago 1893,



Abb. 380: Josef Stork, Wien, Mobiliar in Eisen mit Bronze, ausgeführt 1864 von A. Kitschelts Erben, Wien

das für das deutsche Kunstgewerbe einen Erfolg bedeutete, führte dem europäischen Kunstgewerbe aus dem amerikanischen drei wichtige Errungenschaften zu: neue Formen von Beleuchtungskörpern, die sich an keine Überlieferung banden, die maschinelle Herstellung des Möbels und den sogenannten Bar-Stil, der zuerst in Wien festen Fuß faßte. Paris 1900 zeigt das Kunstgewerbe von Deutschland, Österreich, Skandinavien, England und Nordamerika im heißen Wettbewerbe um den Weltmarkt, das französische aber nicht mehr im Vordergrunde. Saint Louis 1904 endlich bekräftigt, daß das Kunstgewerbe der romanischen Völker hinter dem der germanischen Rassen zurückbleibt und daß die in Paris 1900 bereits bekundete gemeinsame Arbeit von Industrie und Künstlerschaft heilsame Früchte trägt. □

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sieht sich das Kunstgewerbe vor eine Reihe großer, wichtiger, neuer AUFGABEN gestellt. Manche von ihnen hat es erst am Ausgange des Jahrhunderts erkannt und erst im zwanzigsten zu lösen begonnen. Andere wieder hat es im Verein mit der Baukunst immer sofort bewältigen müssen. Dazu gehören die DEKORATIVEN Aufgaben der Ausstellungen. Immer handelt es sich darum, die Fülle des zu zeigenden Gutes anzuordnen und ihm einen würdigen, architektonischen Rahmen zu geben. Bereits London bringt 1851 die Konstruktion aus Eisen und Glas, die seitdem fast zur Regel für Ausstellungsbauten wird. Paxton erbaut sein großes Querschiff, von dem er die beiden Seitenschiffe ausgehen läßt; das Querschiff wird zum Mittelpunkte der Dekoration. Paris hält an diesem System des HALLENBAUES fest und errichtet 1855 am Eingange zu den Champs Elysées sein Palais de l'Industrie ebenfalls aus Eisen und Glas, aber außen umkleidet mit massiven Bauteilen. Man trägt



☐ Abb. 381: H. Riewel, Wien, Waschkasten. Entwurf 1858 ☐

also hier dem monumentalen Bedürfnis Rechnung. Vierzig Jahre lang behielt Paris in diesem Palais de l'Industrie ein Ausstellungsgebäude, wie es keine andere Stadt der Erde aufzuweisen hatte. Dreißig Jahre hindurch stellte hier jeweils im Mai der Salon aus; in der übrigen Zeit des Jahres löste eine Fachausstellung die andere ab. — Nicht immer hatte das Kunstgewerbe dabei dekorative Aufgaben zu erfüllen, aber doch sehr oft; eine der größten vielleicht 1867. Denn nachdem man noch 1862 zu London das System der mehr geschlossenen Ausstellungsbauten festgehalten und es nur zum sogenannten GALERIE-SYSTEM entwickelt hatte, ging man 1867 auf dem Marsfelde in Paris zu einem neuen, dem RING-SYSTEM, über. Man blieb zu ebener Erde, gab dem Gebäude elliptischen Grundriß und teilte es in lauter konzentrische Ringe. Der mittelste und kleinste wurde zum Garten, der nächste zum Raum für die histoire du travail, für die Ausstellung alter kunstgewerblicher Arbeiten, der dritte zur Ringhalle für die Kunstwerke, der vierte [natürlich immer umfangreichere] zur Halle für das Kunstgewerbe, also für die Bronzen, Möbel, Porzellane usw., und die nächsten, immer mehr sich ausdehnenden zu den Ringhallen für Maschinen, für Rohprodukte usw. Von der Mitte aus teilte man diese Ringanlage durch Einschnitte in Sektoren, in keilförmige Kreisausschnitte, deren man jedem Lande einen zuwies, so daß man also von der Mitte aus beispielsweise im englischen Ausschnitte von den ältesten Werken englischen Kunstgewerbes und englischer Kunst durch die zeitgenössischen Kunstwerke zum zeitgenössischen Kunstgewerbe Großbritanniens gelangte und so fort. Diese geistreiche Anlage scheiterte nur daran, daß nicht alle Länder in gleichem Verhältnisse die Kreisausschnitte besetzen konnten. Wenn das Frankreich, Deutschland, Belgien und England auch noch konnten; Italien, Rußland und der Orient vermochten es nicht. Deshalb mußten zahlreiche Staaten im Ausstellungsparke allerlei Sonderbauten, sogenannte Annexe errichten. Um auf sie den Blick zu lenken, zogen sie das

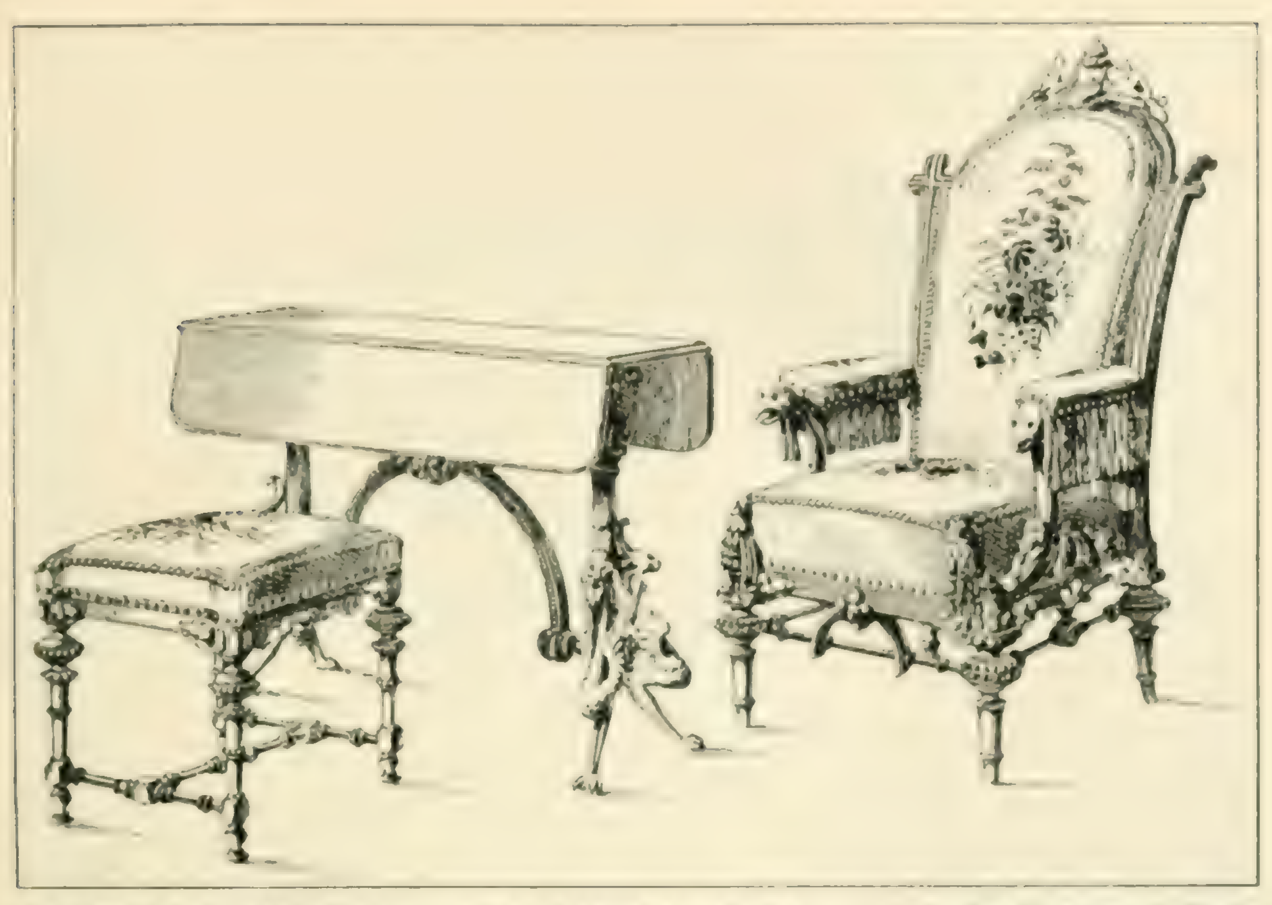


Abb. 382: Franz Schönthaler, Mobiliar in Mahagoni, zum Teil vergoldet, Bezüge Gobelinstoff, Tischfüße vergoldete Bronze. Wien 1864

ethnographische Moment heran. Österreich erbaute z. B. Häuser, wie sie für Tirol, Steiermark und Ungarn kennzeichnend waren; helles Bier und Musik fehlten nicht. Rußland ließ ein ganzes Dorf erstehen, in dem man Kosaken und Tscherkessen in ihren 'Evolutionen' bewundern, Stutenmilch [Kefir] trinken und Bauernspitzen kaufen konnte. Ägypten zeigte Moscheen, Kaffees, Tänzer und Tänzerinnen und sonstige orientalische 'Attraktionen' mehr. Damit kam in die Weltausstellungen das hinein, was ihnen allmählich etwas vom Wesen großer Jahrmärkte gab: der VERGNÜGUNGSPARK. Nicht zu verkennen war, daß der Baukunst und dem Kunstgewerbe damit große und oft sehr dankbare, leider aber auch meist recht verführerische Aufgaben erwuchsen; es bildete sich eine Dekorationskunst heraus, die rasch arbeiten mußte und darum nicht selten eine außerordentliche Frische und Großzügigkeit des Wurfes entwickelte, aber erklärlicherweise sich auch ebenso oft ins Flüchtige und Marktschreierische verlor. Aber ein heilsamer Einfluß blieb doch: die Kunst der FESTDEKORATION hob sich im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts merklich; es entstanden oft im Rahmen des die Zeit beherrschenden Stiles wahre Meisterwerke solcher nur für Tage und Stunden berechneten festlichen Ausschmückungen von Straßen, Plätzen und Räumen. Eine der größten Aufgaben hatte damals, 1867, die französische Dekorationskunst zu lösen: zur Preisverteilung das Palais de l'Industrie als Festhalle auszustatten. Es wurde in ein riesiges Amphitheater umgewandelt, mit rotem Sammet ausgeschlagen und an der Decke mit den seidenen Fahnen aller Nationen geschmückt. In der

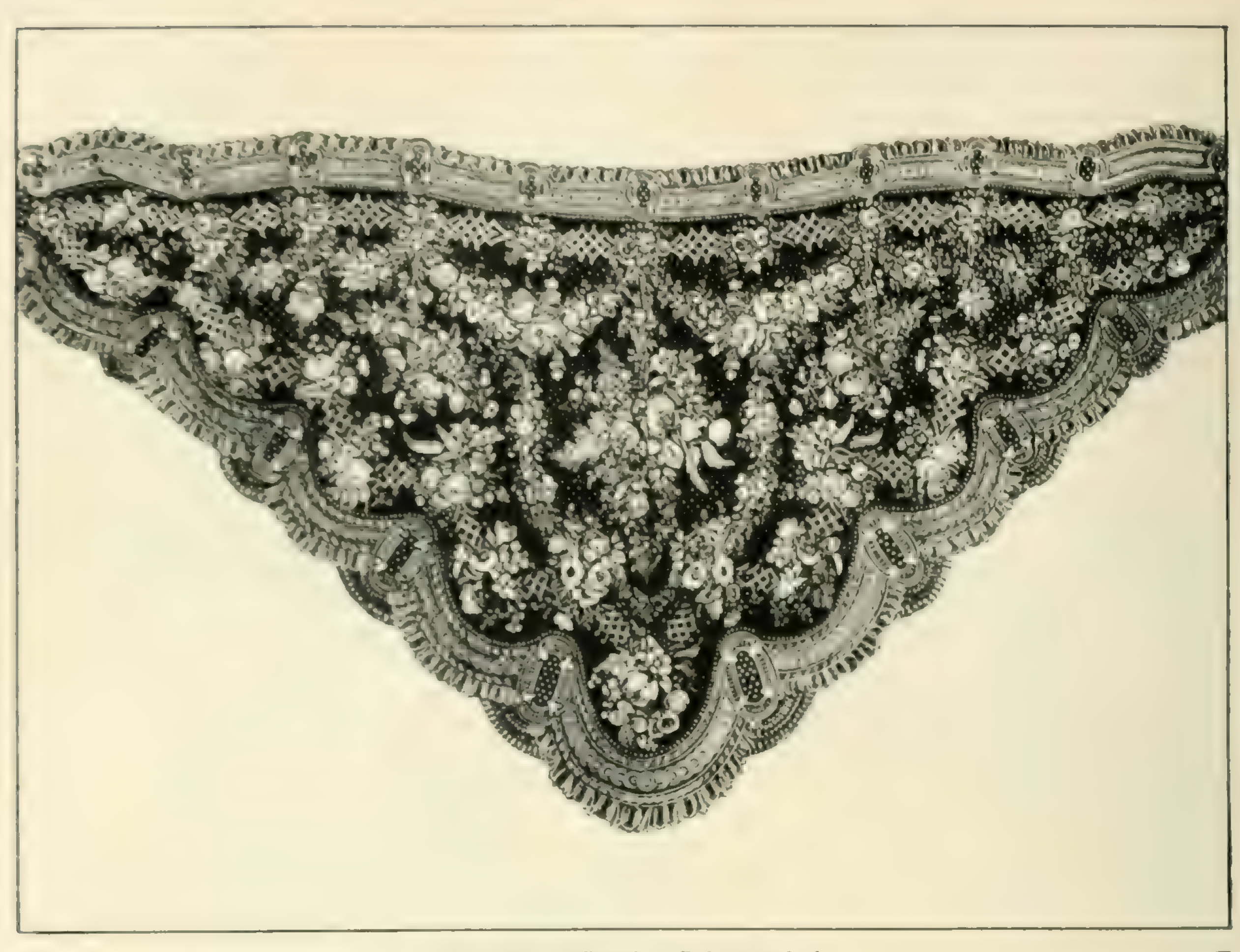
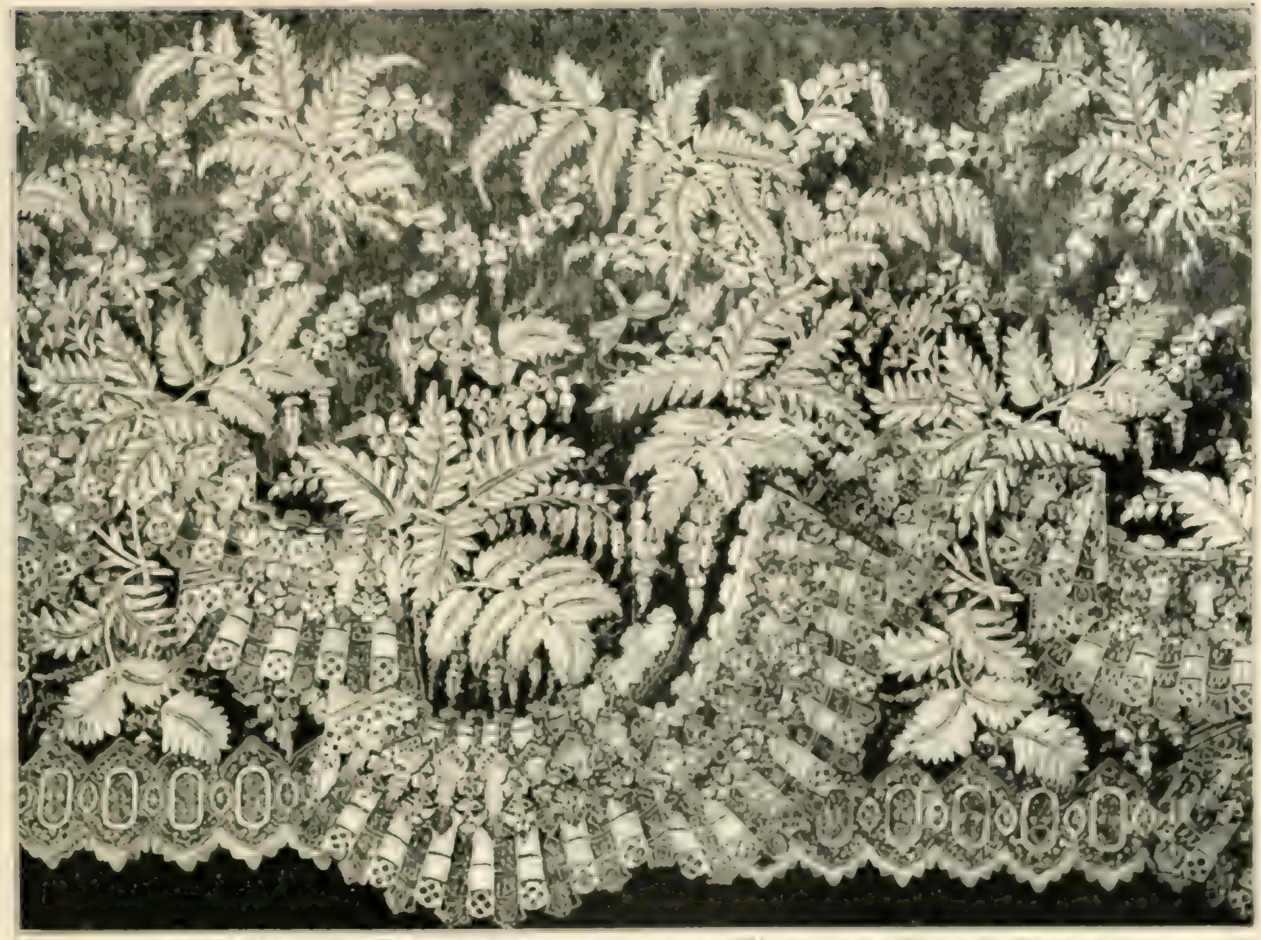


Abb. 383: Brüsseler Spitzenschal

Arena standen in zehn großen dekorativen Gruppen die Trophäen der Arbeit, die besten Erzeugnisse aller Länder; in der Mitte der einen Langseite wuchs der über dreißig Meter hohe Thronhimmel des Kaisers empor, ihm gegenüber die Freitreppe, die die preisgekrönten Aussteller herabstiegen. Um Napoleon selbst waren an hundert Fürstlichkeiten versammelt, in der Halle nicht weniger als 17000 Gäste und 2000 Sänger! Noch höher stiegen die dekorativen Aufgaben des Kunstgewerbes in Wien 1873. Man war dort zum GRÄTENSYSTEM übergegangen; von einer langen schmalen Mittelhalle, die sich nur in der Mitte zur repräsentativen Rotunde erhob, gingen kürzere Seitenhallen aus, die mit leichter Zugänglichkeit, abgesonderter Lage und guter Beleuchtung zum ersten Male die Möglichkeit vortrefflicher künstlerischer Ausgestaltung boten. Damit betrat Wien, dessen Ausstellung man ihrem Umfange nach überhaupt als die erste eigentliche Weltausstellung bezeichnen muß, einen Weg, den man seitdem in Ausstellungen festgehalten hat. Auch die andere Wiener Neuerung, daß man die einzelnen Gruppen in Hauptgebäude absonderte, in denen sie für ihre Eigenart beste Unterkunft fanden, also z. B. die Maschinen für sich usw., bürgerte sich rasch ein. Ihr folgten z. B. Philadelphia 1876, Paris 1878. Hier in Paris entstand der Trocadero, ein prunkvolles Gebäude mit einem Kuppelsaal in der Mitte und zwei weit ausgreifenden Galerien. Sie nahmen die retrospektive Ausstellung auf [histoire du travail]. Diese, dem RÜCKBLICKE auf die Entwicklung von Kunst und Kunstgewerbe gewidmeten Abschnitte der



□ Abb. 384: Alcide Roussel, Alençonspitze, ausgeführt von Lefébure in Bayeux □

Ausstellungen, wie man sie bereits 1867 und später in Wien eingerichtet hatte, waren für das Kunstgewerbe von der größten Bedeutung. Sie brachten namentlich die in Privatbesitz befindlichen Schätze, die sie leihweise erhielten, der Allgemeinheit zur Kenntnis. — Paris zog 1889 die gesamten Ausstellungsbauten näher zusammen und erzielte so einen mehr geschlossenen Eindruck. Bemerkenswert waren die Eisenbauten der Maschinenhalle und der beiden Kunstpaläste, des Palais des beaux arts und des Palais des arts decoratifs, am stärksten aber sprang in die Augen der Eiffelturm, dieser dreihundert Meter hohe Turm aus eisernem Sparrenwerk. Damit trat die viel umstrittene künstlerische Ausbildungsmöglichkeit der Eisenkonstruktion zum ersten Male schlagend hervor; aus der sachlichen Schönheit dieser konstruktiven Linien erwuchs dem Kunstgewerbe eine mächtige Anregung. □

Der Eiffelturm war der CLOU der Pariser Ausstellung 1889. Seitdem mußte jede Ausstellung ihren Clou haben, ihren Angelpunkt, ihren Jahrmarktsgipfel. Damit war der Niedergang des Ausstellungswesens besiegelt. Für Chicago war es das Fenrisrad, für Paris 1900 das Wasserschloß und Altparis usw. Eine Überraschung bot Chicago: die 10 mächtigen Gebäude, in die es die Hauptmasse des Ausstellungsgutes getrennt nach Gebieten aufnahm, waren in den Bauformen der Antike errichtet, 'so großartig und gewaltig, wie seit den Zeiten des Forums von Rom niemals etwas entstanden ist. . . . eine wahrhaft klassische Schöpfung in der Mitte einer Bevölkerung von modernsten Kornhändlern und Schweineschlächtern' [Julius Lessing].



Abb. 385: Seidenstoff von Matheron und Bouvard. □ Lyon 1865 □

Seitdem hält man für Ausstellungen das System der EINZELBAUTEN fest. Meist sucht jeder ausstellende Staat sein eigenes Gebäude zu erlangen und es im Sinne seiner Baukunst zu gestalten, in der Art seines Kunstgewerbes auszustatten. Denn nicht mehr Angelegenheit des einzelnen ist das Ausstellen wie noch 1851, sondern wesentlich Aufgabe der STAATEN. Sie errichten ihre Gebäude und zeigen in ihnen das, womit sie im Kampfe um den Weltmarkt vorankommen wollen. Insofern geben am Ende des Jahrhunderts die Weltausstellungen nicht mehr einen vollständigen Überblick über das Schaffen der Völker. Aber sie haben doch noch ihr Gutes; wer ausstellt, zeigt sein Bestes in künstlerischem und gewerblichem Können, zeigt es um so eher, als jetzt überall Gesetze sein geistiges Eigentum vor Nachahmung schützen, was z. B. um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts noch nicht der Fall ist. Die großen Mengen der Besucher erhalten reichliche Belehrung; es prägt sich die durch persönliches Sehen gewonnene Erkenntnis viel schärfer ein, als die aus Berichten geschöpfte. Das Ziel der Ausstellungen ist selbstverständlich ein wirtschaftliches; man will Verbindungen anbahnen, Geschäfte abschließen. Der Erzeuger lernt aus dem Vergleiche mit dem Gleichstrebenden, lernt sowohl, worin er vorauseilt, als worin er nachhinkt; der Händler lernt neue Erwerbsquellen und Absatzgebiete kennen; sie alle und namentlich der Verbraucher unterrichten sich schnell und gründlich über das Kunstgewerbe ihrer Zeit. Je weiter das Zeitalter der Ausstellungen vorschreitet, desto mehr tritt die Tatsache hervor, daß von allen menschlichen Arbeitsgebieten das Kunstgewerbe den größten Nutzen von den Ausstellungen zieht. □

Aber die neueste Zeit redet mehr und mehr den FACHAUSSTELLUNGEN das Wort. In dieser Hinsicht haben die Ausstellungen in München 1876, in Dresden 1906, in München 1908, die nordische Ausstellung in Kopenhagen 1888 und so manche andere noch die Richtung gewiesen. Das zwanzigste Jahrhundert ist auf dem Wege, das Verteilen von Medaillen und Preisen abzuschaffen und schon die Zulassung zur Ausstellung als eine Auszeichnung anzusehen. Vor allen Dingen aber verlangt das zwanzigste Jahrhundert vom Kunstgewerbe, daß es als getreue Gehilfin der Baukunst die gesamte dekorative Unterbringung des Ausstellungsgutes bewirke, auch wenn dieses nicht kunstgewerblicher Art ist. Das ist heute die Aufgabe der Zeit. □

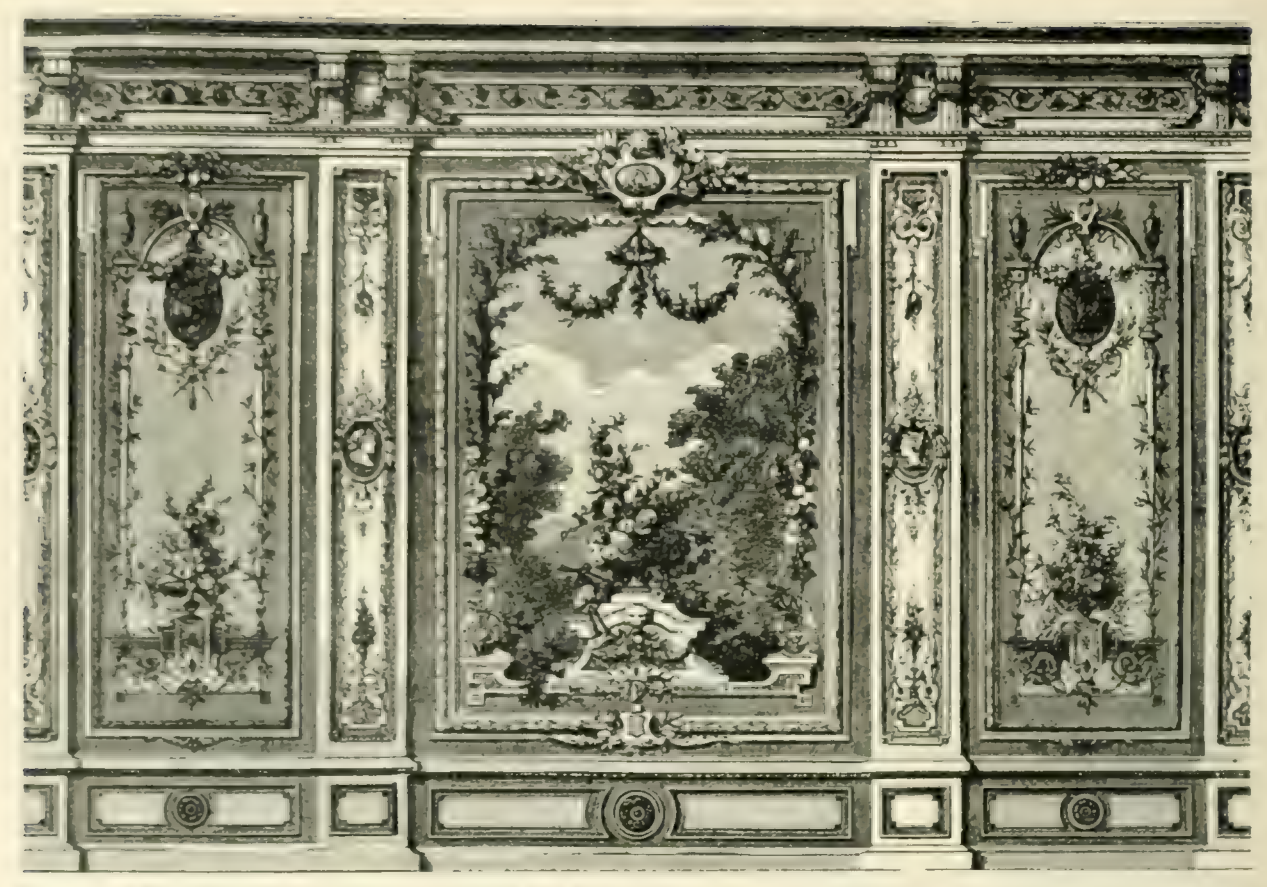
5. DIE SECHZIGER JAHRE



Abb. 386: Tischdecke in Leinendamast von Joseph Meyer in Großschönau

Die im vorstehenden geschilderten Einflüsse, die Technik und Naturwissenschaften, Verkehr und Weltausstellungen ausüben, sie wirken ständig und in immer wachsendem Maße auf das Kunstgewerbe ein. Diese ununterbrochene Wirksamkeit ist als wesentlicher Faktor der Entwicklung stets im Auge zu behalten, wenn nunmehr der weitere Gang der künstlerischen Entfaltung dargelegt wird. Des ferneren darf nicht außer acht bleiben, daß neben den wertvolleren Erzeugnissen des Kunstgewerbes gerade in diesen Jahrzehnten eine unmeßbare Menge GERINGEN GUTES gleichsam als ein Unterstrom einherläuft, der oft genug anschwillt und alles überflutet.

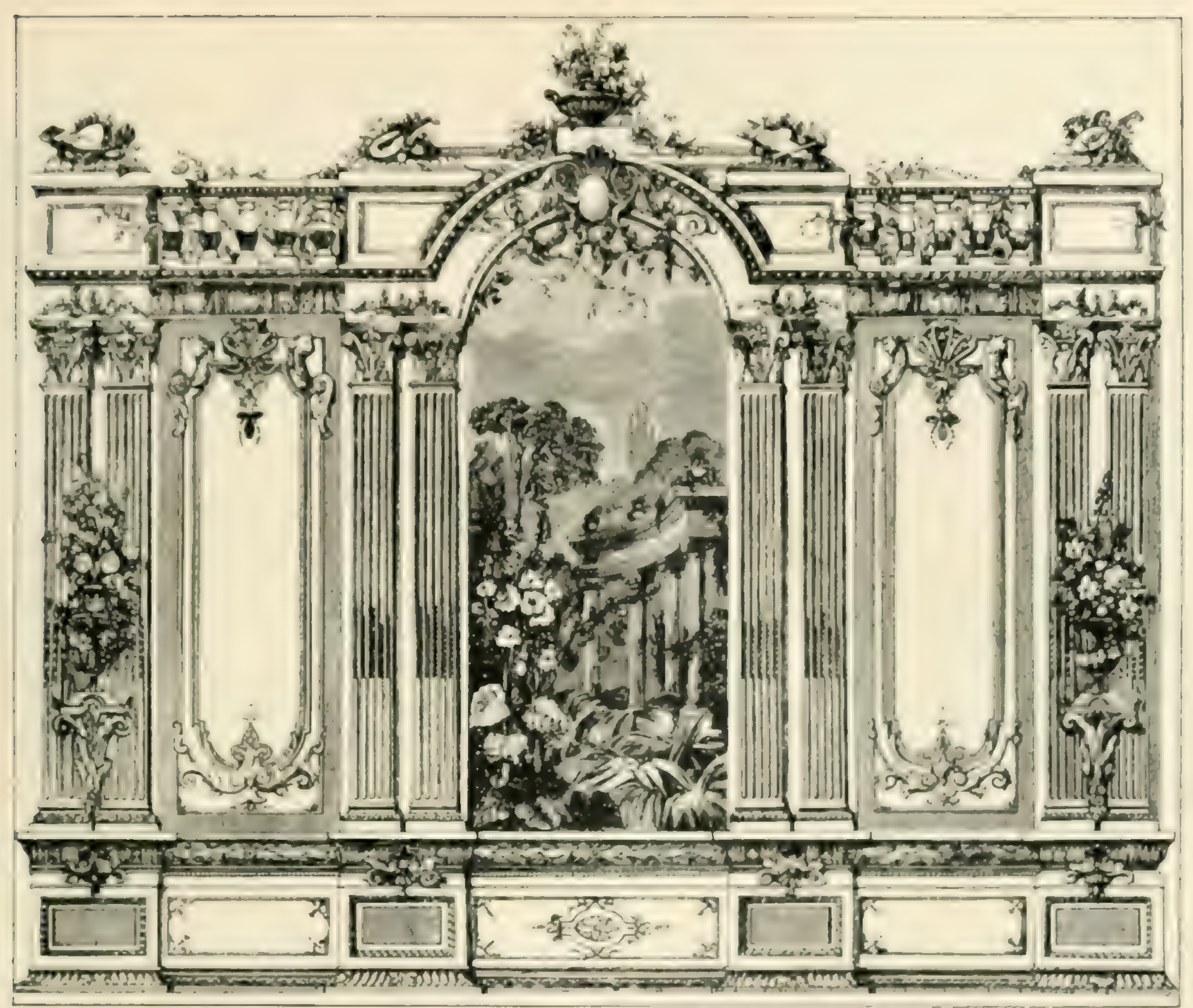
Es blieb im fünften und sechsten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts keinem Einsichtigen verborgen, daß man sich in einer ÜBERGANGSZEIT befand. Man sprach ganz unmittelbar von einem 'Kampf der Stile ums Dasein' und erörterte lebhaft, ob die Antike, die Gotik oder die Renaissance den Sieg davon tragen würden — und ob sie ihn verdienten. Vom Einflusse der Antike auf das Kunstgewerbe erwarten manche englische und italienische Kreise Nutzen, vom Einflusse der Gotik vornehmlich die Deutschen, vom Einflusse der Renaissance die Engländer, Österreicher und Italiener, zum Teil auch die Franzosen. Unleugbar klingt in denen, die für die Antike eintreten, die klassizistische Zeit nach; unleugbar hat auch diese Zeit ihr Kunstgewerbe zum Maßhalten in Form und Zierat, zum logischen Denken, zum tektonischen Empfinden, zur wirklichen Einsicht in den Organismus der Form erzogen. Dieses Erbteil bleibt erhalten. Die Gotiker sind von der Romantik beherrscht; sie wollen in alle kunstgewerblichen Erzeugnisse noch immer eine Menge von Gedanken hineinlegen; jedes ihrer Stücke soll erzählen [vgl. Seite 451], etwa von herrlicher Vergangenheit, oder von tiefgrundiger Sagenwelt, oder von altvertrautem Getier und Gewächs. So ergeht sich namentlich das gotisierende Kunstgewerbe, wie es in Hannover, am Rhein, in München, in England und anderwärts in den fünfziger Jahren noch blüht und bis zum Ende der sechziger Jahre sich erhält [vgl. S. 434 u. flg.]. Die Anhänger der Renaissance endlich rühmen ihr nach, daß sie die größte Bewegungsfreiheit gestatte, daß ihre Formen sich noch am besten der Gegenwart anpassen, daß von ihr aus eine gründliche Weiterentwicklung des Kunstgewerbes möglich sei, daß es daher richtig sei, auf sie zurückzugreifen und an ihr gleichsam die verlorengegangene Überlieferung wiederanzuknüpfen. In dieser Richtung bekundet sich zum Teil schon der deko-



□ Abb. 387: Victor Dumont, Tapete im Stil Louis-XVI, ausgeführt von Bezault in Paris □

rative Stil [siehe nächstes Kapitel], der in den fünfziger Jahren von England ausgeht und im sechsten Jahrzehnt sich weiter ausbreitet. □

Alle drei Richtungen knüpfen an ältere Vorbilder an. Sie ahmen sie auch ganz unmittelbar nach. Aber sie tragen stets etwas von ihrem eigenen Wesen mit hinein. Das hat seine Ursache in dem, was man kurzweg das AUGE der ZEIT nennt. Jede Zeit nämlich betrachtet in einer nur ihr eigenen Weise die Vergangenheit, also auch die Erzeugnisse vergangenen Kunstschaffens. Diese Anschauungsweise wechselt mit dem Fortgange der Geschlechter; die Kommenden sehen mit anderen Augen als die Gehenden. Daher rührt es, daß die Nachbildung eines alten Kunstwerkes, die den Zeitgenossen des Nachbildners zum Verwechseln getreu erscheint, den Nachfahren schon auf den ersten Blick eine deutliche Verschiedenheit vom Original offenbart. Wenn also die fünfziger und sechziger Jahre die Antike oder die Gotik oder die Renaissance nachbilden, so tun sie das — unbewußt diesem unwandelbaren Gesetze des kunstgewerblichen Schaffens gehorchend — im Sinne ihrer Zeit und nicht der Vorzeit. So entsteht eine neue Antike, eine neue Gotik, eine neue Renaissance. Bemüht man sich gar, die alten Vorbilder den neuen Bedürfnissen anzupassen, so ergibt sich sehr schnell ein Stil, der scheinbar dem alten folgt, in Wirklichkeit aber unter Anlehnung an den alten schon seinen eigenen Weg geht. So muß man jene Nachahmung der alten Stile auffassen, die in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts allgemein üblich ist. Dann begreift man, warum sich zum Beispiel auch im Anpassen griechischer Formen an die Erfordernisse der Zeit, unter naheliegendem Anklingen



□ Abb. 388: Viktoire Dumont, Tapete, ausgeführt von Hoock Frères in Paris □

an das Louis-XVI, in den sechziger Jahren das NEO-GREC [Abb. 128 und 129] entwickeln konnte. □

Die ANTIKISIERENDE Richtung trat um die sechziger Jahre überhaupt ziemlich energisch wieder in den Vordergrund. Vornehmlich trug dazu der Goldschmied ALESSANDRO CASTELLANI in Rom bei, der in ausgezeichneter Weise getreue Nachbildungen antiken Goldschmuckes herstellte und darin Unübertroffenes leistete [Abb. 367]. Er hielt sich streng an seine Vorbilder und gestaltete sie nicht im Sinne seiner Zeit um, wie viele seiner zahlreichen Nachahmer taten. Doch hat auch er, gestützt auf hervorragende Kenntnisse, selbst neue Formen ersonnen [über einen anderen Zweig seiner Wirksamkeit siehe unten]. Castellani ging von der griechischen Antike bis zur byzantinischen Zeit; die ihm Nacheifernden schritten viel weiter; sie griffen, wie zum Beispiel die Brüder Philipps in London, auf ägyptische und assyrische Vorbilder zurück, zogen griechische, römische, byzantinische, morgenländische und nordische Arbeiten heran, und nicht minder alles das, was Gotik, Renaissance, Barock und Rokoko ihnen boten. So kam es also auch auf diesem Gebiete zu einem bunten Stilgemische, von dem man nur sagen konnte, daß die antike Richtung in ihm vorwog. An Modelaunen fehlte es nicht: der Bau und die mit großem Pomp 1867 erfolgte Eröffnung

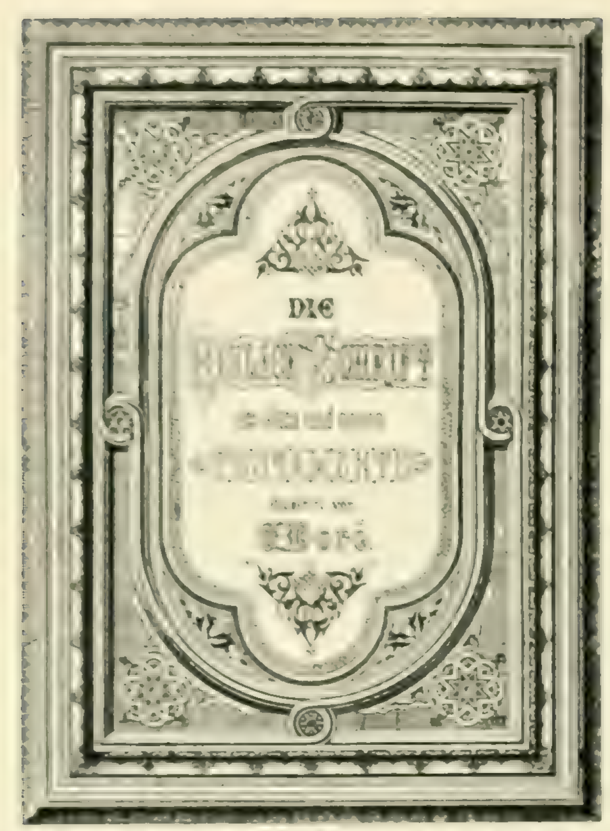


Abb. 3[illegible]: Julius Schnorr, Stuttgart. Einbanddecke für Dorés Prachtbibel. 1868. Nach Originalzeichnung ◻

des Suezkanals [insbesondere auch die zur Eröffnung geschaffene Oper Aïda] lenkten die Blicke auf Ägypten und führten dadurch zu einer allerdings bald verrauschenden Ära des ÄGYPTISCHEN STILES, ganz besonders in der Goldwarenindustrie. ◻

Übrigens besitzt die MODE jetzt noch größere Macht als zuvor. Gerade die zunehmende Leichtigkeit des Verkehrs bringt es mit sich, daß jede Regung der Mode sich schnell allen mitteilt. Paris gibt nach wie vor den Ton an, und die KRINOLINE, die in den fünfziger Jahren langsam aber stetig an Umfang zugenommen hat [man vergleiche die Abbildungen 368 und 369], schwillt jetzt zu gewaltiger Größe an. Umsonst ergießen sich Ströme von Spott über sie; sie bleibt in der Mode und zwingt sogar vielfach zum Bevorzugen von Sitzmöbeln, die keine oder nur kurze Armlehnen haben. ◻

Während jene Hinneigung zu den ältesten Stilen in Italien und England am stärksten, in Frankreich weniger hervortrat [zumal dieses noch immer Barock und Rokoko eifrig pflegte, vgl. das Mobiliar der Abb. 368 und 369], blieb Deutschland wesentlich der langsam absterbenden romantischen Richtung treu, die in einer ziemlich stillosen Anlehnung an gotische Vorbilder ausklang. Allgemein freilich bediente man sich damals des GOTISCHEN STILES in ganz Europa für alle zu kirchlichen Zwecken bestimmten Erzeugnisse. Was an Kirchenleuchtern, Altarschreinen, Kreuzen [Abb. 370], Kelchen [Abb. 371], Patenen, Monstranzen und anderen kirchlichen Geräten damals entstand, folgte fast ausnahmslos dem gotischen Stile, und ebenso die kirchlichen Textilarbeiten. Doch auch Erzeugnisse für den weltlichen Gebrauch, so z. B. Beleuchtungskörper [Abb. 373], bewegten sich vielfach in dieser Richtung. Endlich bekundet sich auch, hauptsächlich im Zusammenhange mit der Gotik, ein Zurückgreifen auf den ROMANISCHEN STIL. Namentlich für kirchliche Zwecke [Abb. 372] zieht man ihn heran, ebenso für Ehrengeschenke und sonstige größere Aufgaben des Kunstgewerbes. — Die Neugotik geht mit den sechziger Jahren allmählich ihrem Ende entgegen. Wenn sie auch das Kunstgewerbe auf enge Bahnen gezwungen hat, Gutes hat sie ihm dennoch recht viel erwiesen. Sie hat die innere Ausstattung der Kirchen [im Zusammenhange mit der äußeren Gestaltung der Gebäude] zu großer künstlerischer Vollkommenheit gebracht; sie hat das Vorbildliche der alten kirchlichen Gewänder und Geräte in helles Licht gesetzt und damit auf das ganze Kunstgewerbe befruchtend eingewirkt, und sie hat endlich Weberei, Stickerei, Goldschmiedekunst

und Holzarbeit durch das Heranziehen so mancher alten Technik wieder aufs neue belebt. Gerade das ist als Gegengewicht gegen die kunstgewerbliche Massenproduktion, deren Umfang man sich nicht groß genug vorstellen kann, von höchstem Werte gewesen. Ohne diese Vorarbeit der Neugotik hätte die neue Renaissance des dekorativen Stiles sich nicht so kräftig im siebenten Jahrzehnt allgemein durchsetzen können. □

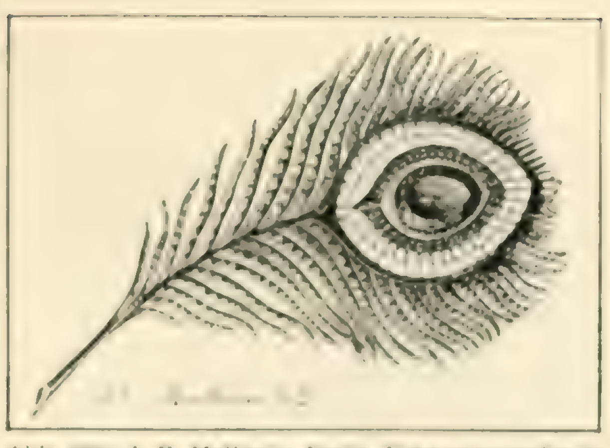


Abb. 390. J. F. Mellerio, Paris, Diamantagraffe in □ Form einer Feder □

Ein Vorherrschen der RENAISSANCE läßt sich allerdings schon in den sechziger Jahren auf dem Gebiete des Mobiliars wahrnehmen, nicht minder auch in den Arbeiten aus Metall, insbesondere aus Bronze, aus Gold und Silber, und in manchen Schmucksachen. Auf dem Gebiete des Glases muß man sogar jetzt schon von einem unmittelbaren Wiederaufleben der Renaissance sprechen, wie es Dr. SALVIATI in Venedig herbeiführt. Sehr in den Vordergrund tritt in den Arbeiten der Renaissance, besonders in denen aus Holz, aus edlem und unedlem Metall, aus Steinen, Terrakotta und Porzellan, die Verwendung der menschlichen und tierischen Figur als Träger und als Schmuck.

Wie sich das Bild für die einzelnen Gebiete des Kunstgewerbes in den sechziger Jahren gestaltet, soll folgender Überblick zeigen. □

Im MOBILIAR bekundet sich, wie schon erwähnt, eine merkbare Änderung: Barock und Rokoko treten für England, Deutschland, Österreich und Italien zurück; die Renaissance herrscht in diesen Ländern fast ausschließlich vor, und nur in Deutschland und England waltet noch daneben die Gotik (Abb. 374). Das DEUTSCHE Mobiliar steht künstlerisch nicht eben hoch; es erscheint zumeist etwas plump und schwerfällig, entbehrt der zierlichen Linienführung der Franzosen, ist aber, so weit es sich nicht um Fabrikware handelt, immer recht gut und solide gearbeitet (Abb. 375), in der Schnitzarbeit oft sogar vortrefflich (Abb. 377 und 379). Der Gesamtaufbau der Möbel erscheint meist zu streng architektonisch, so daß die Schränke manchmal wahren Häuserfassaden gleichen. Im Schnitzwerk breitet sich eine Neigung zum Naturalismus aus, die dem landläufigen Geschmack zu sehr entgegenkommt. □

ÖSTERREICH steht in seinem Mobiliar unstreitig höher. Es dankt das vornehmlich der GRUPPE des WIENER KUNSTGEWERBEMUSEUMS. Man faßt mit dieser Bezeichnung alle die führenden Kräfte zusammen, die sich in den fünfziger und sechziger Jahren um das k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien scharen. Sie werden im nächsten Kapitel eingehende Würdigung finden. Es möge daher an dieser Stelle genügen darauf hinzuweisen, daß zahlreiche Architekten damals in Wien den Möbeltischlern hilfreich zur Seite stehen und begabte Bildhauer selbst mit tätig sind, und daß man auch wiederholt versucht, neue Aufgaben zu lösen (Abb. 380). Weit mehr als das deutsche Mobiliar zeigt das österreichische gefälligen Schwung der Linien, wie das namentlich im Sitzmöbel zutage tritt



Abb. 391: Morel-Ladeuil, Paris. Der Morgen, in Silber getriebene Schale □

[Abb. 376]. Den Kastenmöbeln ist eine sorgsam abgestimmte Raumgliederung eigen. Nächst den Franzosen bestreben sich namentlich die Österreicher, die gesamte Zimmereinrichtung wieder einem einheitlich geschlossenen Stile unterzuordnen und in diesem Sinne von vornherein das ganze Mobiliar zu gestalten [Abb. 382]. Einzelne Möbel, die später die Neurenaissance ganz allgemein aufnimmt, wie Staffeleien für Bilder und Bildermappen, oder Gestelle mit Kästen für Zeichnungen und Kupferstiche, finden sich jetzt schon im österreichischen Mobiliar [Abb. 378]. Ebenso fehlt nicht der Waschkasten, den schon die neue Gotik in Wien gepflegt hat [Abb. 381]. Er stellt bereits eines jener nutzlosen Zimmermöbel dar, die die Neurenaissance liebt; seine Aufgabe ist zumeist eine rein dekorative, denn man benutzt ihn fast nie. In den sechziger Jahren bürgern sich die Möbel aus gebogenem Holz [Wiener Möbel] allgemein ein. Obwohl sie VERLINDEN auch in Belgien herstellt, erobert sich doch vornehmlich THONET in Wien, ihr Erfinder [vgl. oben], mit ihnen den Weltmarkt. Sie werden längere Zeit für den Privatgebrauch herangezogen [Schaukelstühle], später mehr nur für die Ausstattung von Geschäftsräumen, Kaffeehäusern und Gaststuben. □

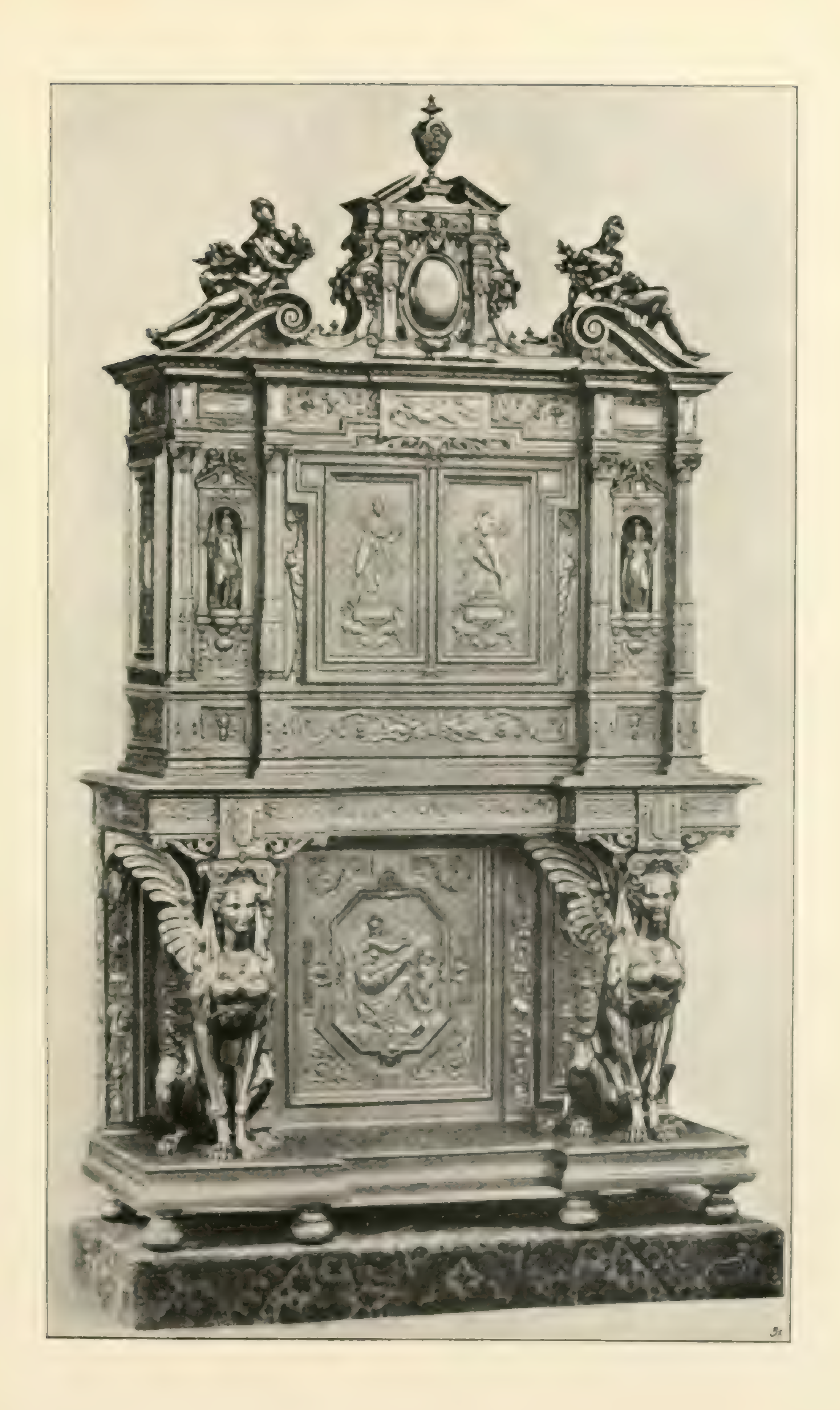
ENGLAND hat sich in seiner Möbelindustrie seit Mitte der fünfziger Jahre außerordentlich gehoben; Entwurf und Ausführung erscheinen gleich vortrefflich, ein gemeinsamer Zug in der gesamten englischen Möbelindustrie ist unverkennbar. England ist das einzige Land, das sich bemüht, gotische Formen der Gegenwart anzupassen, wie es sich überhaupt dadurch auszeichnet, daß es in seinem Mobiliar den Gebrauchszweck unverrückt im Auge behält. Mäßigung und Klarheit in der Zeichnung, einfache Art der Behandlung, sorgfältige Ausführung, geschickte Wahl der Hölzer, gute Farbe, Unterordnen des Zierats unter den Gebrauchszweck, Herausheben des Gesamteindruckes sind für die englischen Möbeltischler jener Zeit kennzeichnend. □

In auffallendem Gegensatze dazu steht die FRANZÖSISCHE Möbeltischlerei; der Gebrauchszweck ist ihr nicht die Hauptsache, sondern der äußere, prunkvolle Eindruck. Dafür bietet sie alle Mittel auf, prachtvolle Hölzer, Einsätze von Porzellan und Halbedelsteinen, sowie vor allen Dingen Beschläge und ganze Einsätze aus vergoldeter Bronze. Dadurch erzielt das französische Möbel außerordentlich viel Kontrastwirkungen, helle Lichter, tiefe Schatten, starke Farben. Selbst scharfe Gegensätzlichkeit der Farben wird nicht gescheut. Besonders aber fällt in der französischen Möbeltischlerei dieser Zeit die Verwendung der menschlichen Figur und der halb menschlichen, halb tierischen Phantasiegebilde auf. Kein Land zeigt so viel menschliche Gestalten als stützende Elemente im Mobiliar



H. FOURDINOIS, PARIS · KREDENZ
IN NUSSBAUM MIT EINLAGEN. 1867





verwandt, und gleicherweise so viele Greifen, Sphingen, Meerweibchen und andere Zwittergeschöpfe, wie gerade Frankreich. Die besten Kräfte, wie ein FOURDINOIS u. a., beherrschen allerdings die Figur mit großer Meisterschaft [s. Tafel]; aber die große Zahl der weniger Begabten verfällt leicht in Manier, Unnatur und Blendwerk, wenngleich eines unverkennbar bleibt: der außerordentlich gute Geschmack der Franzosen, der alles gleichsam unwillkürlich beeinflußt und leitet. Das was man als Schwung bezeichnet, fehlt nirgends. Vorwiegend bewegt man sich im Stile der Spätrenaissance; als Material benutzt man gern das Ebenholz oder seine Ersatzmittel, wie schwarzgebeiztes Birnbaumholz. Durch Einlegen insbesondere von hellen Hölzern und Elfenbein erhöht man die Wirkung, die freilich in dem zahlreichen Ausfuhrgute mit der Schnitzerei zusammen nur den Eindruck des Unruhigen erzielt. Sehr zustatten kommt den französischen Möbeltischlern, daß sie über eine ausgezeichnete handwerkliche Technik verfügen. Diese festzuhalten wird ihnen um so leichter, als die Nachahmung der ausgezeichneten Möbel des achtzehnten Jahrhunderts niemals aufgehört hat. □



Abb. 392: Die Seine. Schlußstück aus dem versilberten Tafelzeuge für die Stadt Paris. Von □ Christofle & Cie. in Paris 1862–1865 □

ITALIEN bildet in dieser Zeit seine Schnitztechnik zu größter Virtuosität aus. Wesentlich von Nutzen ist ihm dabei, daß seine Möbeltischler im Ausbessern der vielen echten Renaissancemöbel, die es besitzt, große Geschicklichkeit gewonnen haben, und noch größere im täuschenden Nachahmen dieser Stücke. Daher pflegt Italien auch die Einlegearbeit mit vielem Erfolg. Auch in Stein. □

TEXTILKUNST. Obenan stehen auch jetzt noch die Erzeugnisse der Kaiserlichen Manufacture des GOBELINS in Paris. Mit ihr ist die Manufaktur von Beauvais verbunden. Das ganze ist in drei Abteilungen zerlegt, die Färberei, die Teppichwirkerei, die Möbelstoffabrikation. Die Färberei gilt als die erste der Welt; ihre von dem Chemiker CHEVREUL bearbeitete Farbenkarte umfaßt 14420 verschiedene Farbentöne! Sie werden ausschließlich mit natürlichen Farbstoffen hergestellt. Neue Bahnen beschreitet man in der Fabrikation nicht; man strebt nach wie vor höchste Bildwirkung an und wählt danach seine Vorwürfe. Allerdings nicht ohne der Renaissance näher zu rücken. In den sechziger Jahren gelten die Gobelins nach Guido Renis Aurora und nach Tizians himmlischer und irdischer Liebe als die besten. Ältere Arbeiten nach Entwürfen von Lesueur und Boucher, insbesondere solche mit Amoretten, werden regelmäßig gefertigt. Die Beauvaisarbeiten bevorzugen Blumenstücke in hellen Tönungen, weiter Jagdszenen und ähnliches. In Aubusson dagegen blüht die Privatindustrie. Sie war nach der Revolution ganz zurückgegangen und erst die SALANDROUZE, Vater und Sohn, hatten sie in mehr als fünfzigjähriger Tätigkeit wieder emporgebracht. Allegorische Darstellungen, Szenen aus dem Jagd-, Fischer- und Landleben bilden die Vorwürfe der Produktion. Andere Werkstätten von Aubusson (die meist auch in

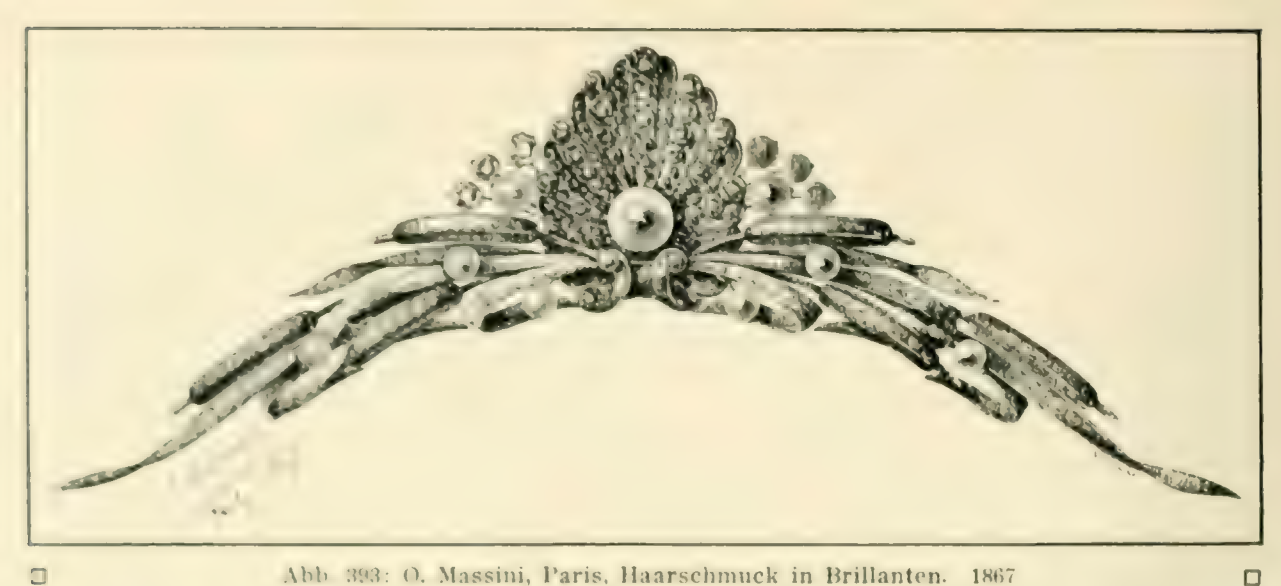


Abb. 393: O. Massini, Paris, Haarschmuck in Brillanten. 1867

den Händen alter, schon lange in dem Zweige tätiger Familien sich befinden | geben alte, erzählende Vorwürfe wieder, zum Beispiel den Pfau, der sich bei Juno beschwert, oder die Frösche, die den Storch zum König wählen, oder die Enten, die die Schildkröte durch die Lüfte führen usw. Vielfach handelt es sich um reine Nachbildungen von Savonnerieteppichen oder von Panneaux nach Watteau, von alten Blumenstücken und dergleichen. Außerordentlich beschäftigt ist Aubusson mit Stuhlbezügen. Freilich fehlt es auch jetzt schon nicht an billigen Nachbildungen, die in Paris auf Jacquardstühlen entstehen. □

In der Fabrikation von TEPPICHEN zeichnen sich in Frankreich Aubusson, Amiens, Abbeville, Nîmes und Beauvais aus. Tourcoing ist hauptsächlich auf Moquettes, auf Plüschteppiche beschäftigt. England druckt bereits Teppiche, das heißt es bedruckt vor dem Weben die Kette, so daß nachher das gewollte Muster auf dem Webstuhle entsteht | vergl. Bd. I, S. 20 ff. |. Die als Axminster bekannten Teppiche werden nicht mehr in dieser Stadt, sondern hauptsächlich in Wilton gefertigt, die englischen Brüsseler Teppiche in Kidderminster, Halifax und Durham, die Kidderminsterteppiche dagegen in Glasgow, Aberdeen und Durham. Daneben stellt man noch Kuhhaarteppiche her, sogenannte holländische Teppiche, und Juteteppiche, diese namentlich in Dundee. Alle diese Erzeugnisse sind Fabrikware ohne jeden künstlerischen Gehalt. — Der Nachbildung türkischer Teppiche widmen sich die staatlichen Manufakturen zu Tournay in Belgien und zu Deventer in Holland. Auch schlesische Teppichfabriken tun das, während die anderen deutschen Teppichfabriken, zu Berlin, Düren und Elberfeld, daneben auch noch Möbelstoffe und Wandbezüge liefern. In Österreich steht die Teppichmanufaktur von Philipp Haas und Söhne in Wien, die größte des europäischen Festlandes nächst den französischen, allen voran. Sie ist bewundernswert eingerichtet; alle Arbeiten, die notwendig sind um von der Rohwolle bis zum fertigen Stück zu gelangen, führt sie selbst aus. Ihr Emporblühen dankt sie namentlich der Tatkraft und dem großen Verständnis ihres Gründers PHILIPP HAAS; er hat seine Manufaktur aus eigener Kraft von kleinstem Anfange zu solcher Höhe gebracht. Die Zeitgenossen rühmen seinen Werkstätten vor allem die Sicherheit nach, mit der sie die morgenländischen



E. ROUDILLON, PARIS · SCHRANK IN EBENHOLZ UND GOLD-BRONZE MIT EINLAGEN VON ELFENBEIN UND PORZELLAN. 1867





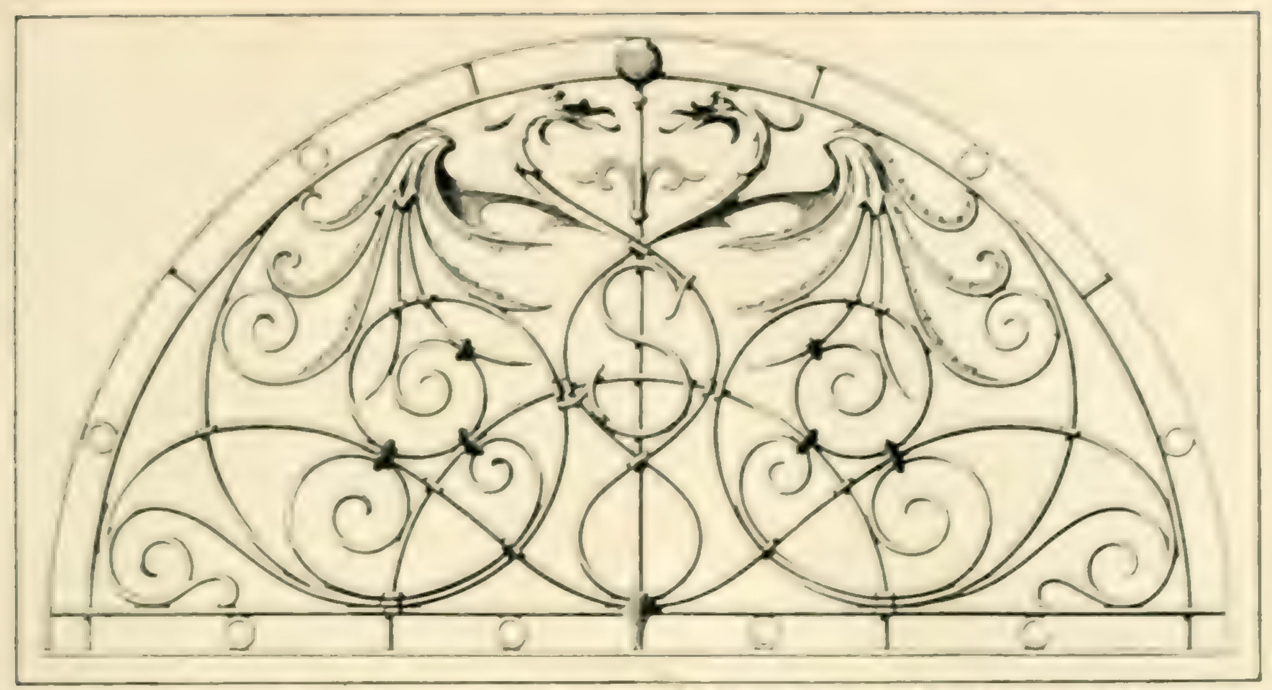


Abb. 394: H. Ferstel, Wien, Oberlichtgitter für das Palais Erzherzog Ludwig Victor. Zeichnung von H. Riewel, Ausführung von Bernd in Wien. 1867

Teppiche, insbesondere persische und türkische wiedergeben. Die getreue Kopie eines Teppichs, den einst Peter der Große vom Schah von Persien zum Geschenk erhalten hatte, bildete Ende der sechziger Jahre eine vielbewunderte Arbeit dieser Werkstätten. Das größere Verdienst von Philipp Haas aber lag — was seinen Zeitgenossen nicht immer ganz zum Bewußtsein gekommen ist — darin, daß er das Wesen der orientalischen Teppichmusterung richtig erkannte und darauf fußend zahlreiche Arbeiten eigener Erfindung in gesunden Flachmustern anfertigte. Dadurch hat er nicht nur der aufblühenden österreichischen, sondern mit der Zeit der gesamten europäischen Teppichindustrie den Weg gewiesen.

Die TÜRKISCHEN TEPPICHE bilden in den sechziger Jahren einen großen Handelsartikel. Die Donauländer, Koniah und Smyrna erscheinen als die drei Hauptstätten der Teppicherzeugung. In Ouchak bei Smyrna haben Europäer große Teppichwerkstätten eingerichtet. Im allgemeinen sind freilich die englischen Maschinenerzeugnisse, wenngleich sie künstlerisch äußerst tief stehen, den französischen, österreichischen und deutschen Erzeugnissen auf dem Weltmarkte ebenso überlegen, wie den morgenländischen. Gerade diese englischen Fabrikate fördern den Zug der Zeit nach billig und schlecht.

In MÖBELSTOFFEN leisten die Webereien von Tourcoing und die von Philipp Haas und Söhnen das Beste; in Decken auch die später noch mehr aufblühende Fabrik von Carl Ginzkey in Maffersdorf in Böhmen [heute vielleicht die größte Österreichs].

Auch in den sechziger Jahren braucht die Damenwelt noch ungemein viel SCHALS. Weil ein europäischer Weber die besten indischen Erzeugnisse, die am Ursprungsorte, im Tal von Kaschmir, etwa 1500 bis 2000 Mark kosten, nicht unter 24000 bis 30000 Mark liefern könnte, haben französische Fabrikanten Webereien in Kaschmir und Umritsur errichtet, wo sie von Eingeborenen weben lassen. In



Abb. 3[illegible]5: Friedrich Hitzig, Berlin, Grabgitter, modelliert von Gebrüder Dankberg, gegossen von der ▢ Wilhelmshütte bei Seeßen ▢

Europa webt man die Schals auf Jacquardstühlen aus tibetanischer Ziegenwolle, die man über Rußland bezieht und im Schuß mit etwas Organsineseide verspinnt. Die feinsten Schals webt Paris (manche Pariser Erzeugnisse stammen freilich aus Fresnoy le Grand und aus Rohan), die nächstbesten Lyon und Nîmes. ▢

In der SEIDENWEBEREI steht Lyon noch immer obenan, wenngleich sich Tours mit seidenen Tapeten noch lebhaft hält und Krefeld merkbaren Wettbewerb bereitet. Als Muster für figurierte Stoffe liebt man Vögel, Insekten und Feldblumen, namentlich Zusammenstellungen, die aussehen, als kämen sie gleichsam unmittelbar vom Kornfelde, z. B. Vögel und Schmetterlinge mit wildem Mohn, Kornblumen, Winden, Raden und Ähren (Abb. 385). Diese Musterung herrscht auch in den seidenen Bändern vor, die damals eine große Rolle spielen. Ihr Hauptort ist Saint Etienne im Departement Loire, wo seit länger als drei Jahrhunderten die Bandweberei blüht. Die Schweizer Seidenwebereien, die um zwei Jahrhunderte älter sind, suchen Saint Etienne den Rang abzulaufen. In Kleiderstoffen, deren damals die Damenwelt dank der Krinoline doppelt große Mengen verbraucht, tritt die Musterung mehr und mehr zurück zugunsten der einfarbigen oder moirierten Stoffe. Taffet, Atlas, Samt und namentlich Moiré antique spielen eine große Rolle; aber nicht selten nimmt die Pariser Mode auch wieder gemusterte Stoffe auf und dann tut es gewohnheitsmäßig die ganze Welt. ▢

Die LEINENWEBEREI entfaltet künstlerisch in dieser Zeit nichts, so lebhaft sie auch in Irland, Belgien, Frankreich, Westfalen, Schlesien und Böhmen blüht. Nur die Damastweberei der Lausitz hebt sich etwas über den Durchschnitt, aber in Mustern, die nur der damaligen Zeit künstlerisch erscheinen (siehe Abb. 386). In der Baumwollenweberei steht England obenan, im Bedrucken von Stoffen Mülhausen im Elsaß, wo man statt der beiden Farben Türkischrot und Indigoblau (die man zu Anfang des Jahrhunderts allein als echte Druckfarben kannte) jetzt mehr als dreißig besitzt. Die baumwollenen Möbelstoffe bedruckt man zumeist auf grauem Grunde mit allerlei bestechend zusammengestellten Blumen; daneben fängt man an, Cretonnes, Piqués und Musseline zu bedrucken. Als Neuheit gelten



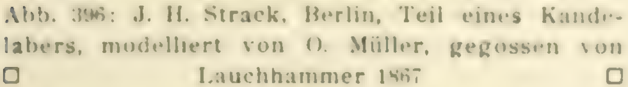


Abb. 396: J. H. Strack, Berlin, Teil eines Kandelabers, modelliert von O. Müller, gegossen von Lauchhammer 1867 □



Abb. 397: Carl Tietz, Wien. Uhr aus Bronze, 1862, ausgeführt von Josef Wettmann. Im Besitze des Prinzen Hohenlohe □

aufgedruckte Photographien in Medaillons zwischen Blumengehängen. Daneben blüht der Druck nach morgenländischen Vorbildern. Persische Gewebe und indische Zeugdrucke werden in Unmengen nachgeahmt und noch mehr nachempfunden. Bildliche Darstellungen, wie romantische Gruppen, ethnographische Szenen, Jagd- und Schlachtenbilder sind allgemein beliebt, nicht nur auf allerlei Vorhang- und Möbelstoffen, sondern namentlich auch auf den allgemein benutzten farbigen Taschentüchern aus Seide und Baumwolle. England steht künstlerisch den Franzosen im Zeugdruck nach, ebenso Deutschland (Berlin, Lörrach in Baden). Dadurch, daß die Chemie zahlreiche künstliche Farbstoffe an Stelle der natürlichen gesetzt hat und dadurch, daß man Maschinen besitzt, die bis zu vierzehn Farben gleichzeitig aufdrucken, ist man zu einer Leistungsfähigkeit gelangt, die einen außerordentlich schnellen Wechsel der Muster mit sich bringt und jeglichen künstlerischen Inhalt für lange Zeit ausschließt. □

In der SPITZENINDUSTRIE hat die Einführung der Maschinen, insbesondere der verschiedenen Webstühle und Tamburiermaschinen, einen wesentlichen Rückgang der Handarbeit zur Folge gehabt. Am höchsten stehen in den sechziger Jahren von den Nähspitzen die ALENÇONSPITZEN. Ihre Herstellung erfolgt in Teilen von etwa 30 cm Länge, die man mit unmerkbar bleibenden Säumen zusammenheftet. Bis zu zwölf Personen sind an der Herstellung eines solchen Einzelstückes beteiligt; die eine näht den Grund, die andere die Ranken, die dritte und vierte die Blätter, Blüten usw. Die Industrie war unter der Revolution zurückgegangen, unter Napoleon I. wieder emporgeblüht, dann nochmals gesunken und erst unter Napoleon III. wieder zu höchster Entfaltung gelangt. Sie hatte z. B. das Hochzeitsgeschenk für die Kaiserin Eugenie und die Behänge im Werte von 120000 Franken zu liefern für



Abb. [illegible] Beleuchtungsfigur in Zinkguß von [illegible] Frères in Paris. 1867 □

die Wiege, die die Stadt Paris für den Prinzen Louis Napoleon schenkte und von der Porzellanmanufaktur in Sèvres anfertigen ließ [!]. In den sechziger Jahren zog der Fabrikant Lefébure zahlreiche Kräfte von Alençon nach dem mehr als 100 km nordwestlich gelegenen Bayeux im Departement Calvados [westlich von Le Hâvre]. Dort arbeitete man aber ganz im Sinne des Modegeschmackes; man war namentlich stolz darauf, durch verschiedene Nadelführung in der Spitze die Wirkung von Licht und Schatten hervorbringen zu können. Man sah also sein Ziel gerade im Gegenteil der flächenhaften Wirkung, wie sie früheren und späteren Zeiten meist als Grundforderung für das künstlerische Wesen der Spitze vorschwebte. Ein Beispiel bietet Abb. 384; die Nachahmung des gefalteten Volants galt als höchste Errungenschaft. In diesem Departement Calvados blühte damals auch die Herstellung der geklöppelten schwarzen Spitzen, wie man sie in Teilen gefertigt zu sogenannten HALBSCHALS zusammensetzte. Der Hauptort dieser im Handel vielfach als Chantillyspitzen gehenden Erzeugnisse war ebenfalls Bayeux; das Muster war immer naturalistisch gehalten, und der Stolz der Erzeuger bestand darin, 'so wundervoll zu schattieren, wie in einem Gemälde'. Weiter klöppelte man damals außerordentlich viel Spitzen im Departement Haute Loire. Der Hauptort war Le Puy an der oberen Loire; das oft recht wohlfeile Fabrikat ging unter dem Namen Guipures. Unter der Bezeichnung Lorrainespitzen hingegen verstand man die noch billigere Klöppelspitze von Mirecourt und Umgebung im Departement Vosges [nordwestlich Epinal]. □

Den Weltmarkt aber versieht Belgien mit seinen Spitzen. Als die vollkommensten gelten die BRÜSSELER. Allerdings werden die ganz von Hand gearbeiteten nur noch selten verlangt, seitdem der Grund auf Maschinen so billig hergestellt wird. Ganz allgemein herrschen Blumenmuster, die man in den Fond einnäht oder

[meist in Klöppelarbeit] ihm aufheftet [Applikation]. Halbschals, im Handel sonderbarerweise Points genannt, meist mit Rosen- oder Farnwedelmustern, und Schleier bilden das Hauptgebiet [Abb. 383]. Nächst den Brüsseler Spitzen kommen an Wert die Valenciennesspitzen, die man in Flandern durchaus mit der Hand klöppelt, sowohl Grund als Muster. Im westlichen Flandern ist Ypern, in Ostflandern Courtrai Hauptort. In Frankreich selbst, insbesondere in Valenciennes selbst fertigt man in diesen Jahren nur noch wenig Spitzen. Hinter den beiden ebengenannten Hauptarten der belgischen Spitzen treten die Mechelner und die Gramontspitzen an Bedeutung sehr zurück; sie stellen wesentlich Handelsware dar ohne jeden künstlerischen Wert. Auch die Handspitzen, die man in diesen Jahrzehnten in England, Deutschland, Italien und Spanien fertigt, sind künstlerisch ohne Belang. Überall stehen die billigen MASCHINENSPITZEN im Vordergrunde. Jacquardstuhl und Bobbinetmaschine haben in Verbindung mit anderen technischen Errungenschaften zu einer ausgedehnten Spitzenindustrie geführt, die besonders in Nottingham, in Calais und in Lyon ihren Sitz hat. Ihre Haupterzeugnisse sind Schals und Schleier; zu den Schals verarbeitet man vielfach Mohair und Yakwolle, also die Wolle der asiatischen Angoraziegen und Grunzochsen; zu den Spitzen oft die Wolle der südamerikanischen Lamas. □



Abb. [illegible]: Beleuchtungsfigur in Zinkguß von □ Miroy Frères in Paris 1867 □

Ganz ähnlich ist die WEISSSTICKEREI auf Musselin, Jaconnett, Cambric und Tüll wesentlich zur Maschinenarbeit geworden. Sie blüht vor allen Dingen im sächsischen Vogtlande und seinem Hauptorte Plauen. Kleider, Einsätze, Taschentücher, Kissenbezüge und Vorhänge sind der Hauptgegenstand; Blumen in Streumustern und Buketts, großblättrige Pflanzen, Vögel, Vierfüßer, menschliche Figuren, nicht minder Vasen und Landschaften bilden ohne künstlerischen Gehalt die Muster, die einander in rascher Folge mit jeder Saison jagen. Ganz ähnlich arbeitet man in



Abb. [illegible] von der Hude, Berlin, Gaslampe für einen Kamin. 1867

Frankreich, wo namentlich Nancy und Mirecourt Mittelpunkte der Fabrikation bilden. Vorwiegend Applikationen auf Maschinengrund führt die schweizerische Weißwarenindustrie aus, die sich im Kanton Appenzell mit dem Hauptorte Herisau und im Kanton Sankt Gallen mit dem gleichnamigen Hauptorte entwickelt hat. Auch sie segelt im naturalistischen Fahrwasser, bevorzugt jedoch für Vorhänge und ähnliches zumeist ein großes in sich geschlossenes Muster, während sie für kleinere Arbeiten, z. B. Taschentücher, Kleiderbesätze usw., sowohl naturalistische wie geometrische Muster ohne jeden ausgesprochenen Stil oder Geschmack benutzt. □

Die FARBIGE STICKEREI beschränkt sich in jenen Tagen wesentlich auf die Zwecke der Kirche; Lyon und Paris gehen darin allen anderen voran. Den besten und jedenfalls nachhaltigsten Einfluß auf den Geschmack Europas üben die farbigen Stickereien aus, die man von der Türkei und von Persien her einführt. Allerdings läuft auch unter ihnen, namentlich seit der Pariser Weltausstellung 1867, viel Minderwertiges mit unter. Gerade das ahmt die abendländische Industrie mit größtem Eifer so billig und infolgedessen so schlecht als möglich nach. Vielfach nur durch Druck. □

Die TAPETENINDUSTRIE folgt den Wegen des Zeugdruckes und der Weberei. In England bevorzugt man strengere Pflanzenmuster in ruhiger Farbengebung, zum Beispiel abwechselnd übereinander gestellte, symmetrisch angeordnete Blattverzweigungen; in Deutschland pflegt man naturalistische Muster, namentlich lockere Sträuße von Feld- oder Phantasieblumen, die in lauten, die natürlichen überschreienden Farbentönen auf grauem, gelbbraunem oder süßlich rosenfarbenem Grunde schräg aufsteigen, nicht selten von allerlei Goldhöhung begleitet; in Österreich walten die günstigen Einflüsse vor, die aus dem Studium der orientalischen und [nach dem Vorgange von Fischbach] der mittelalterlichen Gewebemuster sich ergeben, so daß hier die Tapeten oft eine vortreffliche, farbenschöne Wirkung erzielen; in Deutschland und Österreich bleiben daneben aber noch immer die Tapeten im Schwange, die allerlei Szenen aus dem Jagd-, Fischer- und Landleben exotischer Gegenden erzählen. In Frankreich dagegen laufen zwei Richtungen nebeneinander her. Die eine streut lockere Büschel und einzelne ab-

geschnittene Blumen über den vielfach goldgemusterten Fond, ahmt auch ähnlich figurierte zeitgenössische Stoffe nach; die andere schließt sich an Vorbilder aus dem achtzehnten Jahrhundert an und gibt architektonisch vollständig gegliederte Wandflächen samt Gobelinbehang und Stoffbezug möglichst täuschend wieder [Abbildung 387 und 388]. Sie sucht dadurch der Wand den einheitlich geschlossenen Eindruck zurückzugewinnen, den sie im achtzehnten Jahrhundert besessen hat. Dadurch hebt sich allgemein das Gefühl für die künstlerische Einheit der Zimmerflächen, so daß der aufkommende dekorative Stil in dieser Hinsicht seinen Weg schon etwas vorbereitet findet. Technisch ist die Nachahmung des architektonischen und stofflichen Eindruckes [besonders der Gobelin- und der Atlastextur], dem man sich in den Tapeten widmet, oft recht mühsam; behauptet man doch, daß die Landschaft in der Mitte der Abbildung 388 mehr als 900 verschiedene Aufdrucke erfordert habe. Ihrem inneren Werte nach empfinden die Zeitgenossen alle solche Nachahmungen [im Gegensatze zu uns] als kunstgewerbliche Errungenschaften. Hebt man doch rühmend hervor, daß französische Tapetendrucker die alten Gobelins zum Verwechseln ähnlich auf Papier wiedergeben. Selbstverständlich bringt man auf den Tapeten nach Art der Abb. 387 und 388, ebenso auf den nur mit Blumen verzierten, und nicht minder in allen Deckenmalereien [die gern plastische Zierat mit dazwischen verteilten Blumen vortäuschen] deutliche Schlagschatten an. Dadurch verlieren die Flächen [aber nur für das heutige Auge] den Charakter des Geschlossenen, Ruhigen. Daß in den gedruckten Tapeten der Schatten auf der einen Zimmerseite zumeist gegen das Licht steht, und daß alle Schlagschatten



Abb. 401: S. Habenschaden Jagdpokal in Galvanoplastik. 1863

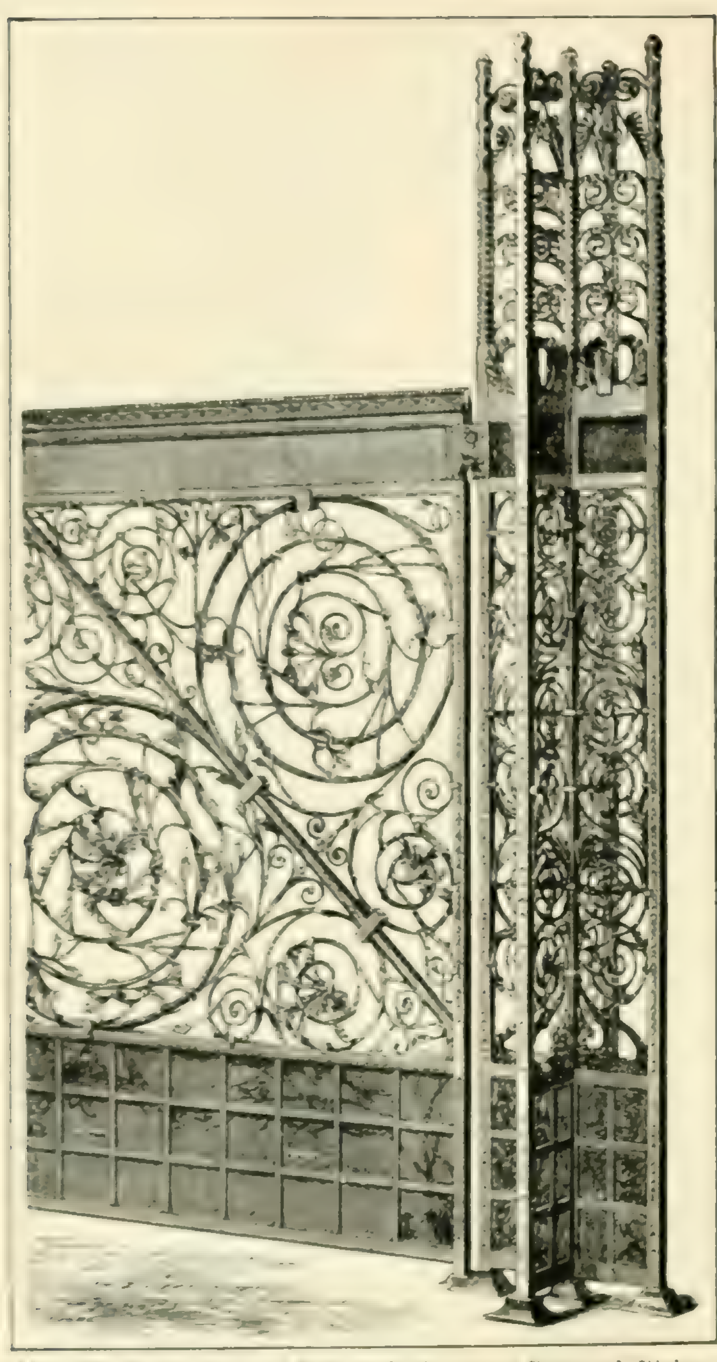


Abb. 402: Gartentor aus Schmiedeeisen von Barnard, Bishop
□ und Barnard in Norwich □

abends bei künstlicher Beleuchtung falsch liegen, bemerkt die damalige Zeit nicht. □

In der Ausstattung des BUCHES legt man großen Wert auf die bildlichen Beigaben, wie sie sich mit Hilfe des Steindruckes ermöglichen lassen. Kein Werk von Belang unterläßt es, auf dem Titel zu erwähnen, wieviel Tafeln es dem Leser bietet und wie viele davon 'farbig illuminiert' sind. Selten fehlt dabei die Angabe des Künstlers; ausgezeichnete Kräfte [Menzel] widmen sich diesen Aufgaben. Der Holzschnitt entfaltet sich durch das Aufblühen der großen illustrierten Zeitungen [wie sie in Newyork, London, Paris, Leipzig und Stuttgart erscheinen] nach Umfang und Häufigkeit gewaltig, nach künstlerischem Werte nur mäßig, wenngleich eine große Zahl tüchtiger Künstler für den Holzschnitt zeichnet. Zumeist pflegt man den Tonschnitt, der von Amerika über England nach Europa gelangt ist; er führt nur zu bestechenden Bildwirkungen. Den Konturschnitt und damit die künstlerische Hebung des Holzschnittes fördern Künstler wie Ludwig Richter. Im allgemeinen steht die Illustration zum Texte nur in erklärendem Zusammenhange; sie erläutert den Text, gibt dem Fassungsvermögen des Lesers die sichtbare Unterlage, nimmt ihm also einen Teil des Denkens ab. Das tut sie auch dann, wenn sie sich bemüht, zugleich den Text zu umrahmen. Nur selten gelangt sie dabei zu dekorativer Wirkung; meist bleibt es beim Ornamentieren, beim Auszieren der Seite, deren Satzbild keinen typographischen Zusammenhang mit der Zierat gewinnt. □

Noch weniger eng erweist sich der Zusammenhang zwischen EINBAND und Inhalt des Buches. Zwar erstrebt man diesen Zusammenhang lebhaft, aber man findet ihn fast immer nur auf äußerlichem Wege, indem man z. B. eine Illustration des Buches in Form einer blinden oder vergoldeten Pressung auf dem Deckel wieder-



ANTOINE VECHTE, GROSSE VASE
IN SILBER · IM LOUVRE ZU PARIS





gibt oder gar sie ihm farbig einlegt, oder indem man dem Deckel allerlei Sinnbilder aufprägt, wie etwa einem geistlichen Buche das Kreuz, einem Rechtsbuche die Wage usw. Diese Neigung zu Sinnbildern wächst, je mehr man mit Hilfe der Maschinen den Kalikoeinband schnell und billig herstellen lernt [Abb. 389]. Aber auch der Ledereinband wird maschinell gefertigt, nicht selten nach alten Vorbildern. Eine zunehmende Neigung zu farbiger Wirkung, insbesondere für rote, blaue und grüne Farben der ganz aus Leder oder Kaliko, unter Aufwendung reichlicher Goldpressung hergestellten 'Prachtbände', tritt empfindlich hervor und leitet den Geschmack der großen Menge sehr nach unten. Vortreffliches leisten nur wenige, darunter J. Zaehnsdorf in London und Gruel-Engelmann in Paris; Zaehnsdorf namentlich im Anschluß an Vorbilder der Renaissance. □



Abb. 403: Barbedienne, Paris, Spiegel in Rahmen aus versilberter und vergoldeter Bronze □

Eine Besonderheit entwickelt sich im ALBUM. In den sechziger Jahren kommt die Bildnisphotographie allgemein in Aufnahme. Damit erwächst das Bedürfnis nach dem Photographiealbum. Man lehnt sich erklärlicherweise an die alte Buchform an. Nun wird es aber allgemein Gebrauch, das Album auf dem Sofatische oder auf Beisatztischchen im Salon dauernd aufzulegen. Um ein Zerkratzen des Einbandes zu vermeiden, heftet man ihm Beschläge auf. Zunächst ganz einfache, nur dem Zwecke dienende, sehr bald aber allerlei zierende prunkhafte. Daraus geht sehr schnell eine vollständige Albumindustrie hervor, die lange Zeit in der [oft nur vorgetäuschten] Kostbarkeit des Beschlages und Leders, also in der rein äußerlichen Pracht ihr Ziel sucht. So ausgezeichnete Künstler für einzelne Aufgaben tätig sind, so niedrig steht doch zumeist die Massenware, die in zahllosen Mustern und unmeßbaren Mengen überallhin sich verbreitet. Ende der achtziger Jahre gibt es in Mitteleuropa nur wenig Behausungen noch, in denen sich nicht ein Photographiealbum befände. Und wenn es auch nur eines aus solchem Papier wäre, das vortäuschen möchte, Leder zu sein. □

In den Arbeiten aus GOLD und SILBER herrschte in den sechziger Jahren die Renaissance fast unbestritten vor, wenngleich neben ihr noch immer Barock- und



Abb. 404: Kolscher. Türklopfer in Bronze, modelliert □ von E. Wolff, gegossen von Hauschild □

Rokokoformen in Geltung blieben. Mit vollendeter Meisterschaft bediente sich ANTOINE VECHTE der Formen der Renaissance. Er fertigte, ohne eine hinreichende künstlerische Vorbildung genossen zu haben, anfänglich in Paris, dann in England in abhängiger Stellung Kopien von Arbeiten Benvenuto Cellinis, die als echte Erzeugnisse des Meisters namentlich über Paris in den Kunsthandel kamen und ob ihrer Vollendung alle täuschten. Später gelang es Vechte, sich aus dieser unwürdigen Lage zu befreien und eigene, unter seinem Namen gehende Arbeiten zu schaffen [siehe die Tafel], besonders für die alte Londoner Firma Hunt & Roskell. Er bildete mehrere sehr begabte Schüler heran, darunter die Brüder Fannières und Morel-Ladeuil [Abb. 391] in Paris, der in dem Miltonschild für Elkington & Co. ihn erreichte. Es war damals Sitte, für Ehrengeschenke derartige Schilde herzustellen. Sie wurden meist vergoldet oder emailliert, oder auch mit tauschiertem Stahl verbunden, wie z. B. der von H. H. Armstead für Hunt & Roskell entworfene und getriebene Schild, der dem General Sir James Outram überreicht wurde. Hervorragendes leisteten in getriebenem Silber außerdem noch Froment-Meurice [der Sohn], Odiot und Christofle & Cie. in Paris. Bekannt wurden namentlich die silbernen Tafelgeschirre, die Christofle & Cie. für den Kaiser Napoleon III. und für die Stadt Paris zu liefern hatten [Abb. 392 und die Tafel]. □

Zur Herstellung von Kirchengeräten, wie Kreuzen, Monstranzen, Altären, Kron- und Wandleuchtern, Kandelabern und Ampeln, bediente man sich vielfach der versilberten und vergoldeten Bronze. Neben romanischen Anklängen bewegte man sich meist im gotischen Stile; so arbeiten zum Beispiel die Gebrüder Poussielgue in Paris nach den Zeichnungen des Gotikers Violet-le-Duc. □

Überhaupt war man damals eifrig bemüht, den Kreis der Arbeitsmaterialien zu erweitern. So zog Froment-Meurice den Bergkristall wieder mit großem Geschick heran, andere benutzten Achat, Nephrit, Blutstein usw., um sie in Gold und Silber zu fassen. Der Schmelz gelangte wieder durch CHARLES LEPEC in Paris, der ihn meisterlich handhabte, zu hohen Ehren; neben ihn traten Christofle, Barbedienne und Elkington mit ähnlichen Bestrebungen, die alle auf erhöhte Farbigkeit des Erzeugnisses abzielten. Im großen ganzen kann man sagen, daß auf dem Gebiete des Goldes und Silbers die Franzosen an Neuheit, Zeichnung und Geschmack noch allen voraus sind, daß dagegen die Engländer mehr auf Solidität, auf Güte des Materials und tüchtige Arbeit halten. Vielfach sind französische Künstler für englische

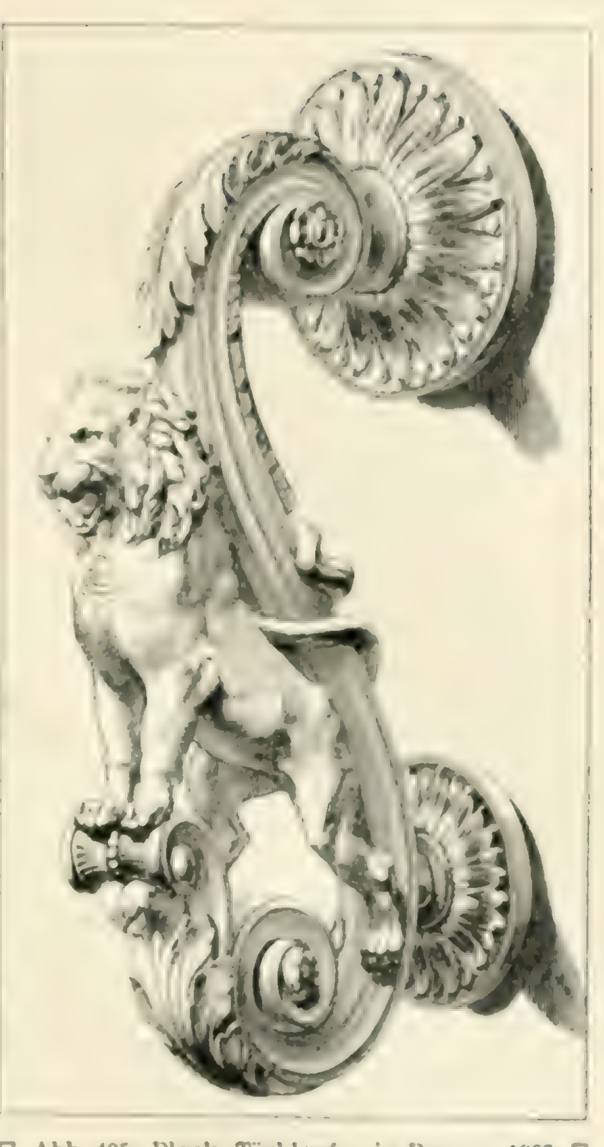


CH. CHRISTOFFLE & Cie., PARIS · DIE SCHIFFAHRT, SILBERGRUPPE. 1866





Werkstätten tätig, so für Harry Emanuel in London oder für Benson, der sich in Uhren und Silbergeschmeiden auszeichnet, oder für Elkington, der durch seine Silberwaren bekannt ist, oder für Phillips in London, berühmt durch seine Juwelen. Ganz im Gegensatze zu anderen Häusern arbeiten einzelne Firmen, z. B. die schon erwähnte von Hunt & Ruskell, ständig mit den tüchtigsten Künstlern. Wie sie früher einen Flaxman und Baily herangezogen haben, so jetzt einen Vechte, Armstead, Brown [vgl. Abb. 343 auf Seite 433], Barrett und andere. □



□ Abb. 405: Plock, Türklopfer in Bronze, 1863 □

In Amerika liebt man es, Schiffsmodelle in Silber herzustellen; Tiffany und Dean Benton in New-York pflegen namentlich diesen Zweig des Handwerkes. Eine Kunst offenbart sich darin nicht, ebenso nur zum kleinsten Teile in den Rennpreisen, die man in England und Frankreich mit besonderer Vorliebe den Silberschmieden aufträgt. Meist läuft es in allen solchen Arbeiten nur auf das Prunken mit dem kostbaren Material hinaus. Die großen Firmen, Christofle, Elkington und andere beschäftigen für das Entwerfen derartiger und verwandter Erzeugnisse ständig mehrere künstlerisch geschulte Kräfte. Aber es kennzeichnet die allgemeine künstlerische Lage der Zeit, daß die Namen der Entwerfenden zurücktreten hinter den der Firma. Das gilt für große Möbelhäuser und Dekorationsfirmen genau so wie für die Fabriken, die Stoffe oder Tapeten, Silber- oder Goldwaren, Bronzen oder keramische Produkte erzeugen. Ähnliches wurde weiter oben schon für die Stoffe des achtzehnten Jahrhunderts mitgeteilt. □

So weit der SCHMUCK nicht die weiter oben schon erwähnte antikisierende Richtung verfolgt, hält er sich, allerdings unter tausend Seitensprüngen, mehr und mehr an die Vorbilder der Renaissance. Ganz allgemein wächst die Farbigkeit der Erscheinung. So bringen die Brüder MELLERIO [Abb. 390, S. 483] in Paris die farbigen Edelsteine, besonders den Saphir mit Erfolg wieder in Aufnahme; die grün und blau schillernden Flügeldecken südamerikanischer Käfer verarbeitet man zu allerlei Schmuck, für den man auch den Schmelz mehr heranzieht. Endlich findet in diesen Jahren der FILIGRANSCHMUCK, sowohl in weißem wie in vergoldetem Silber, begeisterte Aufnahme. Ostindische und türkische Arbeiten, die nach Europa gelangen, geben den Anstoß. Castellani bildet altitalienischen Volks-

schmuck nach durch bäuerliche Goldschmiede, die er in den Gebirgstälern seiner Heimat aufsucht und nach Rom zieht; die oberitalienischen Goldschmiede, allen voran Emilio Forte in Genua, beschränken sich nicht nur auf das Nachahmen alter guter Vorbilder, sondern suchen dem Filigran neue, oder doch selten beschrittene Wege zu erschließen, indem sie es beispielsweise zu Zigarettendosen, Visitenkartentaschen, Schalen, Vasen usw. benutzen. Der Umstand, daß dieses italienische Filigran sich bereits in den fünfziger Jahren allmählich über ganz Europa verbreitet, lenkt auch die Aufmerksamkeit der Spanier, Irländer und Skandinavier auf ihre gleichgerichtete heimische Volkskunst; in den sechziger Jahren kommen daher das spanische, irische und norwegische Filigran allgemein in Aufnahme. Zugleich aber greift man wieder zurück auf alte irische und norwegische Geschmeide; insbesondere zeichnen sich darin neben dem schon seit Jahren auf diesem Gebiete tätigen Goldschmiede Christesen in Kopenhagen sein Landsmann Möller, sowie Tostrup in Christiania aus. — Auch dieser Darstellung gegenüber darf man nicht vergessen, daß neben den hervorragenden Arbeiten eine gewaltige Zahl maschinell hergestellter Schmuckstücke nur dem niedrigen Geschmacke dient, daß sie insbesondere den naturalistischen Neigungen der großen Menge und dem Hange zum Protzen entgegenkommt. Das tut sogar manch teures, von Hand gearbeitetes Schmuckstück [Abb. 393 auf S. 486]. Die Goldwarenindustrie, wie sie namentlich Paris zum Zwecke einer umfangreichen Ausfuhr mit Maschinen betreibt, bewegt sich fast ausschließlich in überkommenen, landläufigen Rokokomotiven, vielfach mit Korallen und Amethysten als Einsätzen. □

Ganz die gleichen Formen pflegt die BIJOUTERIE, deren ausgesprochenes Ziel die Nachahmung des echten Schmuckes ist. Dazu bedient sie sich des Tombaks, der goldfarbenen Legierung von Kupfer und Zink, das mannigfach abgewandelt unter allerlei Hüllnamen auftritt [Mannheimer Gold, Similor, Chrysochalk, Oreïd, Pinschbeck, Chrysorin]. Der daraus geprägte und gestanzte Schmuck wird entweder nur geglänzt oder noch vergoldet, zumeist im galvanischen Bade oder durch Ansieden, wenngleich auch die Feuervergoldung [Amalgamiergold, Pariser Gold, Or molu] noch viel ausgeübt wird. An Stelle echter Steine werden unterlegte Bergkristalle [ungarische Diamanten], wasserhelle Quarze [Rheinkiesel] und vor allem Glasflüsse eingesetzt. Von diesen Glasflüssen bezeichnet man die besseren, durch Gießen und Schleifen gewonnenen als Straß, die billigeren, durch Pressen und Glänzen oder auch nur durch Pressen hergestellten als böhmische Steine. Jene kommen aus Paris, diese aus Gablonz. Es gibt keinen, wie auch immer gearteten Edelstein oder Halbedelstein, den man nicht in Schnitt und Farbe aus Glas vorzutäuschen versuchte, auch Gemmen, Kameen und Korallen. Unrechte Perlen kommen aus Venedig, Paris und [später] aus Lauscha in Thüringen. Hauptorte der Bijouteriefabrikation sind Paris, Sheffield und Birmingham, daneben auch noch Wien, Gablonz, Pforzheim und Schwäbisch-Gmünd. In den europäischen Handel kommt die 'Bijouterie fausse' fast nur über Paris, während die Nachahmungen des indischen Volksschmuckes unmittelbar von ihren englischen Erzeugungsorten den Verbrauchsländern zugehen. □

ARBEITEN IN UNEDLEN METALLEN. Die Neigung der Zeit zu billigem



FROMENT-MEURICE: KANDELABER IN BERG-
KRYSTALL UND SILBER FÜR NAPOLEON III. 1867



Prunk kennzeichnet vielleicht nichts so deutlich, wie das Zurücktreten des Schmiedeeisens vor dem GUSSEISEN, das man nicht in den seiner Eigenart entsprechenden schweren Formen auftreten, sondern mit wenigen Ausnahmen die schlanken, luftigen Bildungen des Schmiedeeisens nachahmen läßt. Daher bietet sich, ganz im Gegensatze zur nachfolgenden Periode (die sich allerdings jetzt schon vielfach einleitet, vgl. Abb. 394 auf S. 487), in dieser Zeit dem Kunstschmiede wenig Gelegenheit zu umfangreichen Arbeiten (Abb. 402, S. 494). Desto größer ist die Zahl der Garten-, Grab- und Balkongitter, der Stiegengeländer, Türen und Türgriffe aus Gußeisen (Abb. 395 auf S. 488). Vor allem hat sich das Gußeisen in den Dienst der Gasbeleuchtung gestellt; die Straßenkandelaber sind ausschließlich in Eisen gegossen (Abb. 396 auf S. 489), nicht minder die zahlreichen Beleuchtungskörper für das Haus, also die Treppenleuchter, die figürlichen Lampenständer, die Zimmerkronen und selbst die einfachen Gasarme. Diese billigen Gasarme gießt man zuerst in Nordamerika; sie bürgern sich selbstverständlich schnell in ganz Europa ein und führen hier, wie Bronze bemalt, zu einer waren Sintflut von unschönen Erzeugnissen. Auch sonst gießt man in Eisen, was sich nur irgend gießen läßt, Tisch- und Kaminlampen (Abb. 400, S. 492), Schalen, Zierteller, Waschgestelle, Tische Bettstellen, Stiefelknechte usw. In England gießt man Kleiderständer, Huthalter und die bekannten unschönen Schirmständer, die schnell ihren Weg nach dem Festlande nehmen. In Deutschland bemühen sich namentlich die gräflich Einsiedelsche Eisenhütte zu Lauchhammer und die gräflich Stolbergsche (Faktorei) zu Ilsenburg im Harz, von älteren Originalen getreue Abgüsse herzustellen, so namentlich von prachtvollen geschmiedeten und reich verzierten Waffen, wie Hieb- und Stichwaffen, Helmen, Schilden, Brustpanzern und ganzen Rüstungen, des weiteren von geschnittenen, tauschierten und geätzten eisernen Kästen usw. In Frankreich und in Deutschland gießt man schließlich auch große Tore, Springbrunnen der verschiedensten Art, Gartenvasen und Gartenmöbel, Öfen und ganze Treppen in einer Unzahl von Mustern. Viele dieser Gußwaren werden mit Farbe überstrichen und lackiert (z. B. die bekannten Gartenmöbel, die Birkenholz nachahmen), zahlreiche andere galvanisch vergoldet oder bronziert. ☐

Dieser Überzüge bedient sich auch die KUNSTBRONZE, der Zinkguß, der vornehmlich figürliche Darstellungen pflegt, darunter neben zahllosen Abgüssen berühmter Bildwerke und genrehafter Darstellungen die weit verbreiteten Flammenträger (Abb. 398 u. 399 auf S. 490 u. 491) die bis in die neunziger Jahre im Schwange bleiben. Des weiteren gießt man in Zink besonders noch Leuchter, Uhren, Lampen (für Petroleum), Vasen, Lampenträger, Schalen, Krüge, Feuerzeuge usw. Hauptort der Herstellung ist Paris; kennzeichenderweise arbeiten viele Werkstätten nicht selten gleichzeitig in Bronze und in Zink. Dasselbe gilt von manchen Berliner Bronzegießereien. Man ist sich des künstlerischen Unterschiedes, der zwischen Bronze und Zink, zwischen Original und Surrogat besteht, zumeist nicht bewußt. Die aus Zinkguß gefertigten Füße für Petroleumlampen, mit denen namentlich Berlin und Wien den Weltmarkt versehen, halten sich bis ans Ende des neunzehnten Jahrhunderts; die bemalten oder bronzierten Zinkfiguren sind sogar im zwanzigsten Jahrhundert noch nicht vom Schauplatze verschwunden. ☐



Abb. [illegible] J. Reiber, Fayencevase mit eingegrabenen Verzierungen, ausgeführt von Theodore Deck, Paris-Vaugirard, 1868

In der BRONZE stehen neben Erzeugnissen, die mehr der hohen Kunst angehören, den Zeitgenossen im Vordergrunde des Interesses die halb genrehaften Figuren und Figurengruppen, wie die tändelnden Amoretten, die Jäger und Schützen, die allegorischen Figuren, z. B. die Personifikationen der Wissenschaften und Gewerbe, die ethnographischen Figuren, wie die Tscherkessen, Mohren und Indianer, die russischen Bärenjagden und lappländischen Renntierschlitten. Diese ganze Figurenwelt bleibt bis in die neunziger Jahre hinein auf dem Weltmarkte, jedes Jahr der Mode entsprechend umgestaltet, ihrem Kunstwerte nach sich mühsam auf einiger Höhe haltend. Italien kopiert neben seinen Funden aus Pompeji und Herkulaneum zahlreiche Arbeiten der Renaissance. Die Wiener Bronzeindustrie hebt sich von Jahr zu Jahr; sie arbeitet wesentlich kleinere und mittlere Ausstattungsgegenstände [Abb. 397 auf Seite 489] für Schreibtisch, Kamin und Salon; zumeist mit allerlei figürlichem Zierat oder mit Emblemen der Wissenschaft, Technik und Kunst verbunden. Doch stellt sie auch jetzt schon allerlei Jagdtiere, auch totes Wild in Bronzegüssen dar, die sie entweder blank versilbert oder vergoldet, oder versilbert und dunkel, bis fast zur Stahlfarbe oxydiert. Werkstätten, wie die von Lux, Klein, Böhm, Dziedzinski und Hanusch stehen in ihren Leistungen voran. In Deutschland pflegt man unter den Einflüssen der aufkommenden Renaissancebewegung mit besonderem Erfolge den Bronzeguß für die eigentliche Ausstattung des Hauses, zum Beispiel für Treppengeländer, Balkongitter, Türgriffe usw. [Abb 404 u. 405 auf S. 496 u. 497]. Dem Denkmalsgusse widmet sich Österreich mit großem Eifer und vielem Erfolge; es sieht von irgendwelcher künstlicher Färbung seiner Arbeiten ab und gibt ihnen nur eine matte, gleichmäßig getönte Oberfläche. Diese Sitte beobachtet es auch in seiner Kleinplastik aus Bronze. Damit weicht es stark von der namentlich in Frankreich üblichen Manier ab, die figürlichen Bronzen in verschiedenen Tönen zu patinieren, das Gesicht und die Hände zum Beispiel anders als die Kleidung und deren einzelne Stücke wieder untereinander verschieden: ein Verfahren, das die heutige Zeit nicht mehr billigt. Unter den deutschen Bronzen stehen die von Ferdinand von Miller in München und Hermann Gladenbeck in Berlin obenan; Gladenbecks verkleinerte Nachbildung von dem Rauchschen Denkmal Friedrichs des Großen unter den Linden zu Berlin, seine Arbeiten nach Albert Wolff. Franz Drake [König Friedrich Wilhelm IV.]





ZULOAGA, MADRID · STANDUHR
AUS CISELIERTEM EISEN · UM 1870





und anderes erregen Aufsehen. Die dem Grafen Einsiedel gehörende Gießerei zu Lauchhammer pflegt neben dem Eisenguß auch den Bronzeguß, in dem sie namentlich für Rietschel [Lutherdenkmal in Worms] zu gießen hat. Die deutsche Handelsbronze wird oft gar nicht patiniert, sondern in der natürlichen gelben Farbe des Metalles belassen. □



Abb. 407: Blumenvase in Porzellan von Minton & Co., Stoke on Trent, 1877 □

Die Franzosen hingegen ziehen neben der Patinierung noch die galvansiche Vergoldung und Versilberung heran um ihren figürlichen Bronzen lebhaften Ton zu geben. Die besten Arbeiten in Geräten, die sich meist im Stile der Renaissance bewegen, fertigt Barbedienne [Abb. 403, S. 495]; neben ihn tritt vornehmlich S. Denière fils mit seinen dunkel patinierten Bronzen. Im übrigen sind zahlreiche tüchtige Kräfte auf diesem Gebiete tätig; Matifat, Auguste Cain, V. Thiebaut, Miroy frères et fils, Blot und Drouard, Jules Lefèvre und andere. Für die Bronzegeräte, also die Schreibzeuge, Schalen, Vasen, Uhren, Leuchter, Spiegel, Kästchen, Jardinièren usw. erscheint die vielfarbige Behandlung, zum Beispiel durch mehrere Patinatöne, als Regel. Oft geschieht, wie schon angedeutet, des Vielfarbigen zu viel. Das zeigt sich besonders in der damals stark benutzten Emaillierung; das Email champlevé, der Grubenschmelz, den man in Verbindung mit nachfolgender Vergoldung der Stege überaus eifrig anwendet — auch auf galvanischen Erzeugnissen — geht in seiner Vielfarbigkeit und im Grellen seiner Wirkung oft über das zulässige Maß hinaus. Doch darf man auch hier nicht vergessen, daß jene Zeit anders urteilt als die heutige, daß sie z. B. ein Schmuckkästchen aus vergoldeter Bronze, dessen Längsseiten blau, dessen Querseiten schwarz eingeschmolzen sind, als schön empfindet [s. die Farbentafel mit dem Kästchen von Philippe]. Bemerkenswert bleibt diese Vorliebe für farbige Wirkung immer; sie ist wertvoll für die Entwicklung des dekorativen Stiles. Dieses Streben nach farbiger Wirkung bekundet sich auch auf einem ganz anderen Gebiete, auf dem des tauschierten Eisens. In Madrid erzeugen der Präsident der dortigen Akademie der Künste, ZULOAGA und seine Söhne in Anlehnung an die überkommenen maurisch-spanischen Vorbilder zahlreiche vortreffliche Werke in tauschiertem Eisen, so z. B. Schalen, Kästen, Waffen usw. [siehe die Tafel Zuloaga]. Auch sie bereiten damit dem dekorativem Stile den Weg. □

In unzählbaren Mengen kommen die GALVANOPLASTISCHEN ARBEITEN in den Handel. Es gibt unter den aus Metall gefertigten Ziergeräten kaum eines, das nicht in Galvanoplastik billig hergestellt würde, sei es nach alten Originalen, sei es nach neuen Modellen. Eine hervorragende Rolle für die Galvanoplastik spielt die Trophäe; sie wird für alle nur denkbaren Aufgaben angefertigt, immer in den



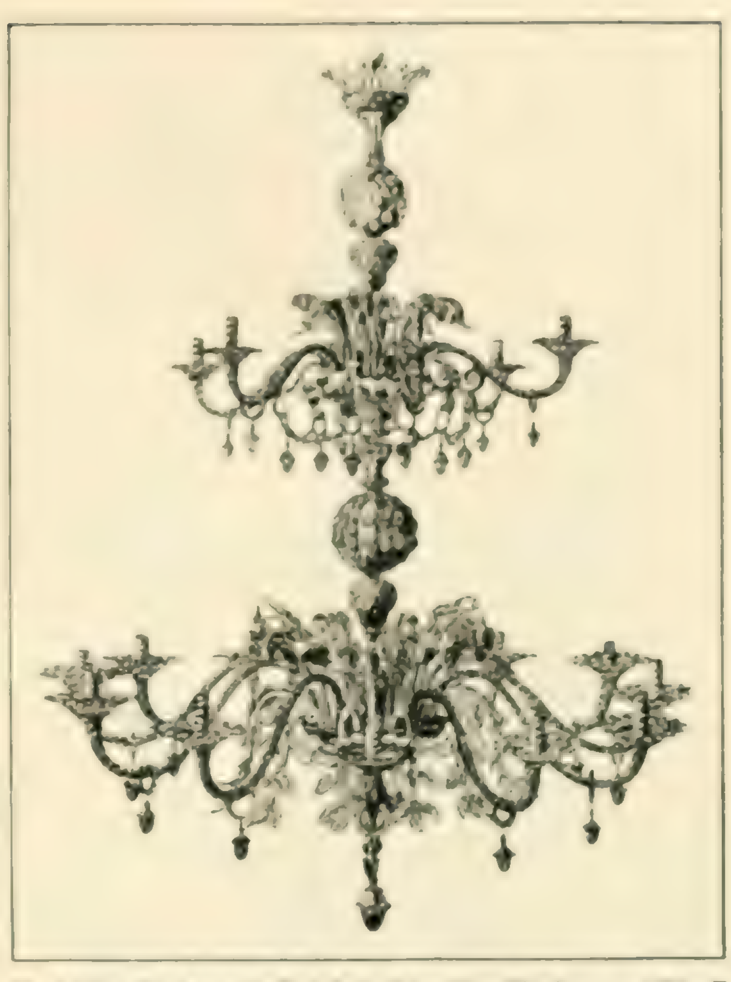
□ Abb. 408: J. und L. Lobmeyr, Wien, Glaskrone □

entsprechenden Emblemen. Man verwendet diese Trophäen, die zu diesem Zwecke meist auf Medaillons oder Kartuschen erscheinen, sowohl als Beschläge für Albums, Bücher, Mappen, Möbel und Galanteriearbeiten, wie als Auflagen für allerlei Geräte aus Metall [auch aus Silber]. Sehr bald entwickelt sich daraus eine besondere Art der galvanoplastischen Geräte, der Ziergeräte mit naturalistischen Beziehungen auf den Sport [Abb. 401 auf S. 493]. Sie halten sich bis an den Ausgang des Jahrhunderts. Nur selten sind für sie hervorragende Künstler tätig, meist sind es Bildhauer und Ziseleure, die im Auftrage ihrer Fabriken arbeiten und ungenannt bleiben. Das kennzeichnet auch diese galvanoplastische Industrie, daß der Name des künstlerischen Urhebers nicht erscheint. Alle die großen Firmen wie Christofle, Barbedienne, Elkington und andere, sie beschäftigten zahlreiche Künstler, sie nehmen auch Arbeiten von freien Künstlern zur Vervielfältigung an, aber vor dem Publikum erscheint nicht der Künstler, sondern der Vervielfältiger. Nur in figürlichen Handelsbronzen besteht insofern eine Ausnahme, als sie meist den Namen ihres Verfertigers tragen. □

KUNSTTÖPFEREI. In Frankreich bewegt sich Sèvres in seinen alten Bahnen; seine Arbeiten, öfter in Goldbronze gefaßt, weich aber brillant bemalt, zeigen farbenglühende Landschaften und köstliche Figurenstücke, meist alles ausgeführt im Stile der Watteau und Boucher, aber keines einen Fortschritt bedeutend gegen das in der vorigen Periode Geleistete. Nur die Formen sind eleganter und gleichmäßiger geworden, die dekorative Anordnung atmet besseren Geschmack: das aber ist auch fast alles. In dieser Zeit bemüht sich Sèvres in Hartporzellan zu arbeiten, später erst kehrt es zu seiner Pâte tendre zurück. Zwei große Vasen mit Malereien von Solon [in Pâte-sur-Pâte, siehe unten] und Lorne sind gerühmte Arbeiten aus dem Ende der sechziger Jahre. An Sèvres schließen sich Pillivuyt, Levassor Boyer, C. le Rosey und andere in Paris an; die Fabriken in Limoges erzeugen meist nur weißes Porzellan. □

In Fayencen steht Deck in Paris obenan; Stil und Ausführung seiner Arbeiten sind gleich gut; sie zeugen von künstlerischem Können und persönlicher Eigenart, insbesondere die Stücke, die Ranvier, Anker, Reiber und andere für ihn schaffen

[Abb. 406 auf Seite 500]. In Nevers und Bourg la Reine blühen keramische Fabriken, die Porzellan und Fayence pflegen, in Arreyeles-Mines stellen Utzschneider & Co., die später mit Villeroy und Boch sich vereinigen, Steingut und Porzellan her. In Paris sind mehrere Werkstätten, so Barbizet, Pull, Brianchon, mit Nachahmung der Fayencen von Pallissy und der von Oiron beschäftigt. Daneben blühen anonym in Paris in diesem Jahrzehnt [und ebenso später] die keramischen Fälscherkünste. — Zahlreiche Werkstätten benutzen die Chromolithographie und die Photographie zum Ausschmücken ihrer Arbeiten. Einen künstlerischen Wert besitzen solche Überdrucke nicht. Ganz allgemein leistet Frankreich [eine Beobachtung, die sich oft wiederholt] in Gebrauchsgeräten nichts besonderes; seine Tafel- und Trinkgeschirre in Porzellan und anderen keramischen Materialien bleiben plump, schwerfällig und von herkömmlichen Formen. Darin sind die englischen Werkstätten entschieden weiter. □



□ Abb. 409: Antonio Salviati, Venedig. Glaskrone, 1867 □

Auch die Terrakotta schätzt man in Frankreich wenig; immerhin zeigen sich Anfänge, darunter Arbeiten von J. Chéret. □

Die ENGLISCHE Keramik hat sich seit 1851 wesentlich gehoben. Copeland and Sons in Stoke on Trent, künstlerisch bis 1862 von Thomas Battam geleitet, nachher von George Eyre, bringen auf ihren Porzellanen oft Blumenmalereien an, die den Zeitgenossen an die Feinheit der alten holländischen Blumenmaler heranzureichen scheinen und demgemäß Hochschätzung erfahren. Für Copeland tätige Künstler sind J. Durham, Hürten, Lucas, Smith. Minton & Co. [Abb. 407, S. 501] beschäftigen Künstler wie Allen, Mitchell, Simpson und Jahn, der namentlich durch Malereien im Stile Watteaus hervorragt. Besonders gerühmt werden die Fayencen, oder wie man sie damals nennt, die Majoliken dieser Firma, darunter ein großer Krug mit einem Gemälde nach Caravaggio und eine Vase, deren Henkel von nackten Knaben auf Elefantenköpfen gebildet werden. Das Porzellan von Wedgwood and Sons ist in dieser Zeit fast gar nicht dekoriert; unablässig ist die Fabrik mit dem Herstellen jener Arbeiten beschäftigt, die Wedgwood als Jasper bezeichnet hat und die heute seinen Namen führen. Am meisten begegnet man Einsätzen dieser Art in Möbeln und zuweilen auch in Kaminen. Für Wedgwood ar-

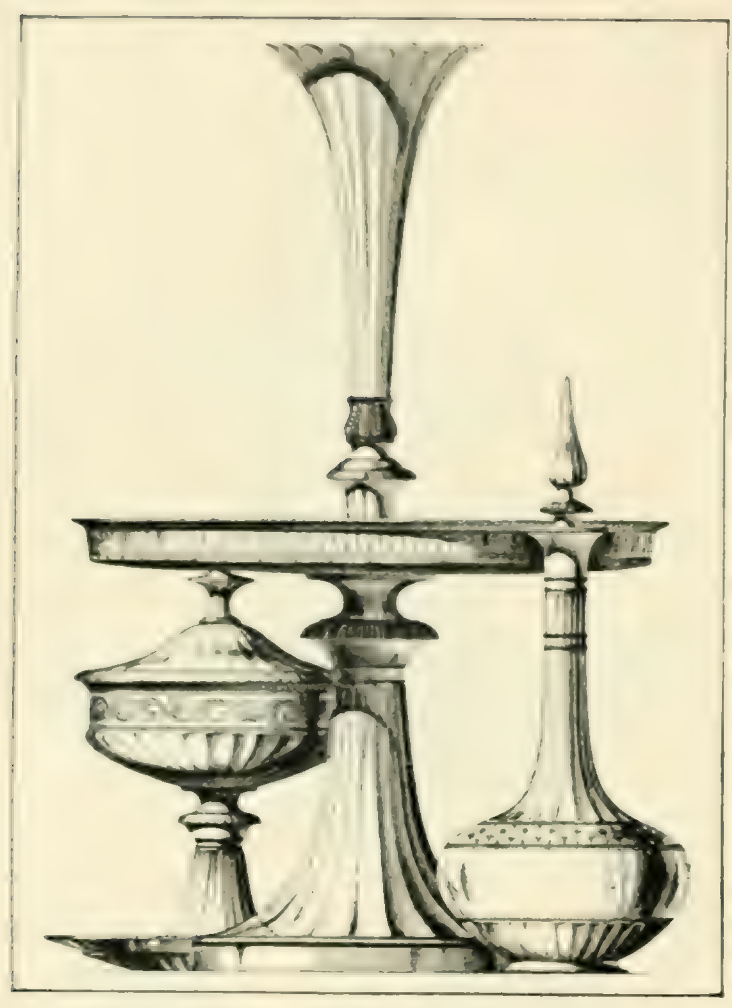


Abb. 410: Theophil Hansen, Wien. Teile einer Glasgarnitur, ausgeführt von J. und L. Lobmeyr, Wien, 1867

beitet übrigens auch ein französischer Künstler, Lessore in Fontainebleau. Die Königliche Porzellanmanufaktur zu Worcester leitet K. W. Binns; seine besten Stücke sind Juwelenporzellane.

Die DEUTSCHEN Manufakturen bekunden nur geringe Fortschritte. Berlin führt nach Entwürfen von Kolbe Mischkrüge aus, mit Szenen aus der Nibelungensage. Anderes nach Entwürfen von Blomberg, darunter eine große Biskuitvase mit den Figuren der acht alten Provinzen von Preußen. Meißen bleibt seinen alten Vorbildern getreu, in denen es nach wie vor regen Absatz findet. Ein gewaltiger Kandelaber nach dem Entwurfe von Wiedemann [des Dresdener Künstlers, dessen S. 436 u. 455 gedacht wurde] gilt seiner Zeit als ein Meisterstück keramischer Kunstfertigkeit. Von den Malereien werden die nach Entwürfen von Schnorr von Carolsfeld und Bendemann gerühmt, insbesondere die, die von Müller ausgeführt worden sind. Nach dem Urteile der Zeitgenossen zeigen viele Arbeiten Meißens hohen Kunstsinn, den später Lebende aber nicht mehr in gleichem Maße herausgefunden haben. Die Wiener Staatsmanufaktur wird 1864 leider aufgegeben. — In mehr billigen Waren treten Villeroy & Boch in Mettlach [Luxemburg] hervor, in Terrakotten für Bauzwecke und Gärten P. und E. March in Charlottenburg, in Handelsporzellanen Tielsch & Co. in Altwasser.

Die alte Manufaktur des Marchese Ginori in Florenz, die schon länger als ein Jahrhundert besteht, pflegt eine Mischung von älterem und neuerem Majolikastile. Neben sie tritt J. Richard in Mailand. Die Nachahmung alter Majolika blüht in ganz Oberitalien. In Skandinavien liefert die Manufaktur von Rörstrand gelbes Irdengeschirr. In Spanien, in Sevilla, besteht unter dem Engländer Pickman eine keramische Werkstätte, die über dreitausend Arbeiter beschäftigt und vornehmlich rotes irdenes Hausgerät fertigt, aber auch jene eigentümlichen lüstrierten Gefäße, die man als direkt von den Mauren überkommen ansieht. Es sind das vorwiegend getreue Kopien der hispanomoresken Majoliken [vgl. Band I, S. 506]. Man behauptet, daß Pickman das Geheimnis ihrer Herstellung von einem Zigeuner in seinem Dienste erfahren und daraufhin seine Fabrik gegründet habe.

Im GLASE steht um diese Zeit ENGLAND allen anderen Ländern hinsichtlich der Klarheit, Durchsichtigkeit und Brillanz des Erzeugnisses voran. Insbesondere hat sich sein Schleifglas von Jahr zu Jahr gebessert; die Formen schließen sich immer enger an die Anforderungen des Gebrauches an und der Schliff selbst ist technisch vollkommen. Im allgemeinen bewegt sich die geschnittene Arbeit, namentlich auf Trink- und Ziergläsern, in ornamentalen Mustern, z. B. in Arabesken, mehr aber noch in naturalistischen Motiven, wie Blumengehängen, Büschen, Bäumen, Städtebildern und ähnlichem; das Übertragen der menschlichen Gestalt mißlingt fast immer. Dagegen entfaltet sich der Schliff in reichem Maße, wobei er sich von Übertreibungen und technischen Kunststücken ferner hält, als zehn oder zwanzig Jahre früher. Das farblose Kristallglas wiegt vor; nur hin und wieder strebt man nach Farbigkeit durch Verwenden von Rubinglas. Alte venezianische Gläser ahmt man gern nach; Kronleuchter aus Glas sind nicht allzuhäufig, dagegen sehr viel Glasglocken für Gasbeleuchtung. London [James Green, Pellatt & Co., F. und C. Osler] und Stourbridge sind die Hauptorte. Die Glashütten und Raffinerien von Stourbridge arbeiten meist für die Londoner Handelshäuser, wie J. Dobson, W. P. und C. Phillips & Pearce, H. und J. Gardner und andere, die alle Rohglas anfertigen und nach ihren Angaben schleifen und schneiden lassen, Gardner z. B. fast nur Blumenmuster. □

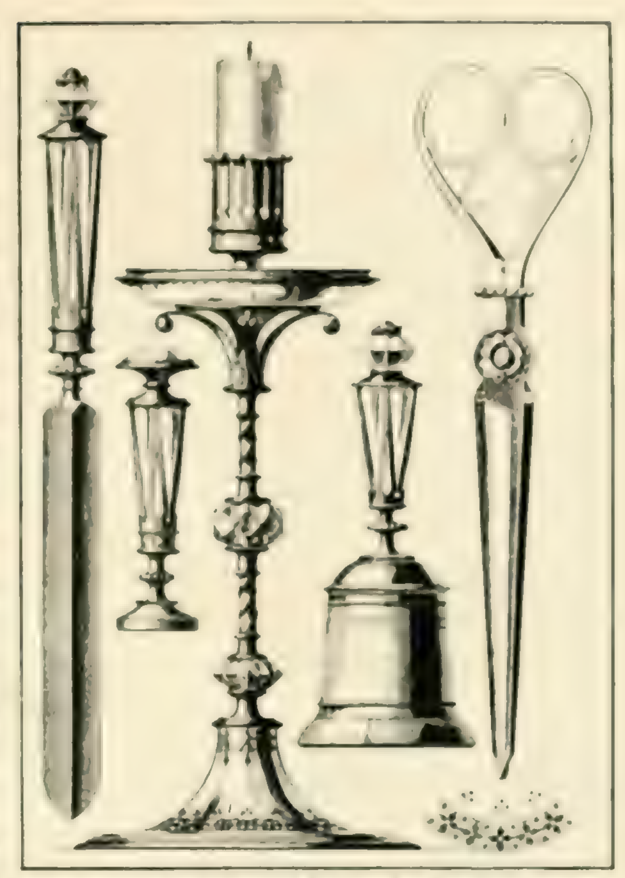


Abb. 411: Anton Rincklake, Teile einer Schreibgarnitur in geschliffenem Glas und Messing, ausgeführt von J. und L. Lobmeyr in Wien, 1877. □

In merkbarem Gegensatze zur englischen steht die FRANZÖSISCHE Glasindustrie. Sie strebt vornehmlich nach auffallenden Prunkstücken, nicht aber nach schönen Gebrauchsformen; sie zieht das farbige Glas und außerdem die Bemalung und Vergoldung in solchem Maße heran, daß es oft schwer hält, am fertigen Stücke noch wahrzunehmen, ob es aus Glas besteht. Das Nachahmen von Stein, wie Porphyr, Malachit, Onyx usw., von Metall und selbst von Holz ist mehr als häufig; nicht minder die plastische Wiedergabe von Blättern, Blumen und ganzen Ranken. Selbst Polsterkissen ahmt man in Glas nach! In großen Mengen stellt man Kronleuchter aus Kristallglas her; aber sie, wie alles französische Schleifglas, treten an Glanz, Leuchtkraft und Klarheit hinter die englischen Erzeugnisse zurück, weil die französischen Glashütten — getreu dem Grundzuge des neueren französischen Kunstgewerbes, technischen Vervollkommnungen anderer nicht ohne weiteres zu folgen — sich nicht entschließen können, zum Bleiglase überzugehen. Die Herstellung von Rohglas erfolgt zumeist in der Nähe der Kohlengruben [z. B. in Lothringen].

während die der feineren Arbeiten sich mehr in Paris und dessen Umgebung vollzieht [Cristalleries de Pantin, de Clichy u. a.]. Doch widmen sich ihr auch große Glashütten des Ostens, wie die Compagnie des Cristalleries de Saint Louis an der Mosel, oder die Compagnie des Cristalleries de Baccarat an der Meurthe. Den Gläsereien von Baccarat gelingt es jetzt schon, durch Ätzen von Überfangglas besondere dekorative Effekte zu erzielen. □

Wie das englische, so vervollkommnet sich auch das BÖHMISCHE Glas während dieser Periode. Das Kristallglas kann allerdings nicht in seiner stofflichen Beschaffenheit das englische erreichen, wohl aber übertrifft es dieses in der Bearbeitung. Insbesondere die Vergoldung steht technisch wie künstlerisch höher. Das gerauhte Gold verbinden die böhmischen Glasfabriken in sehr geschickter Weise mit feinen Farbentönen und auch mit ungefärbtem rauhem Glase. Ganz allgemein läßt sich vom böhmischen Glase im Gegensatze zum französischen sagen, daß es weder seinem Gebrauchszwecke noch den Eigenschaften seines Stoffes widerstreitet. Am besten vielleicht gelingen den böhmischen Gläsereien in dieser Zeit die grün gefärbten, sparsam mit Gold gehöhten Gebrauchs- und Ziergläser, die man in Anlehnung an alte Vorbilder fertigt. Im übrigen entfaltet sich auch jetzt schon das Nachbilden der sog. altdeutschen bemalten Gläser. In geschliffenem Glas stehen J. und L. LOBMEYR in Wien allen voran [Abb. 408 u. 410, S. 502 u. 504]; sie allein ziehen Künstler von Ruf zu ihren Arbeiten heran; sie allein lösen in dieser Zeit die künstlerische Frage der Glaslüster in richtiger Weise, indem sie entweder der vergoldeten Bronze die Aufgabe zuerteilen, den Beleuchtungskörper in seinem gesamten konstruktiven Aufbau zu bilden, also das Glas nur als Schmuck beigeben, oder indem sie die Bronze ganz zurücktreten und dem Glase allein den Vorrang lassen. Das gleiche wissen sie auch späterhin im Kleingerät festzuhalten. [Abb. 411]. — Alte Gläsereien, die heute noch bestehen, ragen damals schon unter den böhmischen durch ihr Zierglas hervor. So die Gräflich Harrachschen Glashütten zu Neuwelt, Meiers Neffe [Wilhelm Kralik] in Adolf und Eleonorenhain, C. Stölzls Söhne in Suchenthal, Schreibers Neffe in Groß-Ullersdorf, nicht minder W. Hoffmann in Prag und die bedeutenden Glasraffinerien der Orte Hayda und Steinschönau, wie Pelikans Nachfolger [Cl. Rasch], Palmé-König u. a. Der Zollverein vermag mit seinen Gläsereien in Schlesien und Bayern dagegen noch nicht aufzukommen, wenngleich C. Heckert in Petersdorf und die Gräflich Schaffgotschsche Glashütte in Josephinenhütte, beide im Riesengebirge, oder die Glasfabrik von F. Steigerwalds Neffen in München und Zwiesel sich redlich bemühen, der Neigung zum Überladenen im deutschen Glase entgegenzutreten. Hervorragend arbeiten bereits damals die Spiegelschleifereien zu Fürth, Nürnberg und Aachen [Saint Gobin]. Die Glasmalerei findet in München und in den Rheinlanden, in Wien und Innsbruck nachhaltige Pflege im engeren Anschlusse an ältere Vorbilder.

Die VENEZIANISCHE Glasindustrie erfährt in dieser Periode durch die Tatkraft des Rechtsanwaltes Dr. ANTONIO SALVIATI [1816—1890] eine Neubelebung. Er gründet auf Murano eine Glashütte, stellt Nachbildungen der alten venezianischen Gläser her, fertigt nach alten Vorbildern Glaskronen [Abb. 409, S. 503] und nimmt die Glasmosaik wieder auf. Seine Erzeugnisse gelten bis in die achtziger

Jahre hinein als vortrefflich. Neben England, Frankreich, Böhmen und Venedig treten die anderen Stätten der Glaserzeugung zurück; nur Nordamerika erscheint gegen Ende der sechziger Jahre mit einer Neuerung im Verzieren des Glases durch die Guillochiermaschine. Diese Verzierungsweise findet in späteren Jahrzehnten eine ausgedehnte Anwendung, nachdem es gelungen ist, für das Ätzen des Glases mit Flußsäure einen billigen und raschen Weg zu finden. Namentlich die Compagnie des Cristalleries de Saint Louis hat in diesen guillochierten Gläsern (in Wirklichkeit guillochiert man den Ätzgrund) lange Zeit den Markt beherrscht

□ □

KAPITEL V • DER DEKORATIVE STIL DER RÜCKBLICKSZEIT □

Nicht unvermittelt, sondern allmählich tritt an Stelle des ornamentierenden Stiles der dekorative. Man pflegt diesen zweiten Abschnitt der Rückblickszeit von den siebziger bis zu den neunziger Jahren zu rechnen, wenngleich er wie alle Stile und Stilphasen des Kunstgewerbes in einzelnen Ländern und auf manchen Gebieten früher beginnt oder länger dauert. So erobert er sich z. B., wie wir gesehen haben, das Mobiliar bereits in den sechziger Jahren, vermag sich aber in der Keramik erst später durchzusetzen, gelangt in Österreich schon im sechsten Jahrzehnt zur allgemeinen Annahme, in Frankreich erst im achten usw. Seine Vorherrschaft endet nach 1895, seine Wirksamkeit ist aber heute noch nicht erloschen. □

Der ornamentierende Stil umkleidet, unter stetem Zurückgreifen auf alte Vorbilder, die Gebrauchsform des Einzelstückes mit Ornament; sein Empfinden ist wesentlich zeichnerisch; er hat das Zusammenwirken der verschiedenen Gegenstände im Wohnraume nicht im Auge. Auch der dekorative Stil geht auf alte Vorbilder zurück, aber er dringt in ihren Geist ein, er sucht sie als Ganzes zu erfassen und neu zu gestalten; er empfindet wesentlich malerisch. Er sieht nicht mehr nur das Einzelstück, sondern das Zimmer und gestaltet dieses als Ganzes einheitlich aus. In diesem Sinne bewegt sich auch im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts noch ein Teil des Kunstgewerbes in den alten Stilen vom romanischen bis zum Empire und Biedermeier. Aber es ist nur ein Teil des Kunstgewerbes; der andere Teil hat seinen eigenen Weg eingeschlagen. □

Die Entwicklung des dekorativen Stiles ist auf das engste verknüpft mit dem Auftreten Gottfried Sempers. Dieses wird uns daher zunächst beschäftigen. Daran schließen sich die Entwicklung der kunstgewerblichen Museen und Schulen, mit der wiederum die wissenschaftliche Erforschung des Kunstgewerbes, seiner Schaffensgesetze und seiner Geschichte in engstem Zusammenhange steht. Unter dem Einflusse dieser Faktoren bietet das Kunstgewerbe des siebenten Jahrzehntes ein anderes Bild, als das des achten und der nachfolgenden. □

1. DAS AUFTRETEN SEMPERS □

Der dekorative Stil hatte sich von langer Hand VORBEREITET. Es war bereits vor 1820 einsichtigen Köpfen klar, daß das Kunstgewerbe Gefahr liefe, von der Kunst abzukommen. Hatte sich doch die Industrie schon zahlreicher Gebiete des

Kunstgewerbes bemächtigt, spürte man doch seit Beginn des Jahrhunderts deutlich genug auch im Kunstgewerbe das Streben nach Verbilligung. Mithin auch seine unausbleibliche Folge, die inhaltliche Verschlechterung. Am frühesten erkannte man in Deutschland und in England diesen Niedergang des Geschmackes. Die Mühe, der sich SCHINKEL unterzog um das Handwerk künstlerisch zu beleben [es ist im Anschluß an Seite 425 hier nochmals darauf zurückzukommen], entsprang dieser Einsicht. Auf zahlreiche Maler, Modelleure, Stuckateure, Tischler, Tapezierer, Metallgießer und Töpfer wirkte er ein; er beeinflußte das Herstellen von Öfen und Porzellanen, von Geräten aus edlen und unedlen Metallen; nach seinen Entwürfen richtete man mustergültige Wohnräume ein. Getreu seiner klassizistischen Richtung legte er den meisten Wert auf die Form und nicht auf die Farbe; die Öfen, die z. B. Feilner in Berlin nach seinen Angaben fertigte, erschienen daher auch in blendendem Weiß: das Urbild des bekannten Berliner Ofens. Die schon erwähnten Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker [vgl. Seite 425], die Schinkel herausgab, sollten ebenfalls das Handwerk veredeln. BEUTH, der Begründer und Leiter des Berliner Gewerbeinstitutes, sprach es in der Vorrede zu diesen Vorbildern klar aus, daß die Arbeit des Handwerkers neben der technischen Vollendung auch die höchste Vollkommenheit der Form besitzen müßte; nur dadurch erhielte sie bleibenden Wert. Aber weiterhin betonten die Vorbilder auch [im Gegensatze zu späteren Anschauungen], daß der Handwerker nicht selbst komponieren, sondern immer nur mit Geschmack, fleißig und getreu, nachahmen sollte. — Der hohe Preis der Vorbilder und ihre akademische Haltung beschränkten ihren Einfluß so, daß fünfzehn Jahre nach Schinkels Tode nur noch wenig von ihrer und von seiner Wirksamkeit zu spüren war. Immerhin darf man nicht vergessen, daß Schinkel durch seine zahlreichen Entwürfe für Ton- und Steingefäße, für Bronze-, Eisen- und Zinkguß, für Decken und Wanddekorationen, für Weberei und Stickerei im besten Sinne vorbildlich gewirkt hat. Es ist ihm tiefer künstlerischer Ernst gewesen mit seinem Bestreben, 'die Werkstätte aus ihrer künstlerischen Verarmung zu erlösen'. In diesem Sinne hat er vielleicht allen Späteren den Weg gewiesen. □

In England knüpfte sich die erste Regung an den Dichter John Keats und seinen Freund, den Maler B. R. HAYDON. Namentlich Haydon erwarb sich große Verdienste; als ein kunstgewerblicher Wanderprediger durchzog er in den dreißiger und vierziger Jahren England und mahnte allerorten zur künstlerischen Erziehung des ganzen Volkes, mahnte im Kunstgewerbe zur Rückkehr zur Kunst. Seinen Bemühungen gelang es, daß das Parlament 1835 eine allgemeine Enquête über die Lage des Gewerbes und der Kunst in den drei vereinigten Königreichen veranstaltete, zu der man auch Ausländer herbeirief. Das Ergebnis war niederschlagend; auf dem Gebiete der Wohnungseinrichtung und der persönlichen Ausstattung herrschte völliger Verfall des Geschmackes; man ermangelte der Originalität und arbeitete nur in Anlehnung an Frankreich. Daß dem so war, lag namentlich an der Unproduktivität der Phantasie, weiter an der Unzulänglichkeit der vorhandenen Bildungseinrichtungen und endlich an der Art des industriellen Betriebes und des wirtschaftlichen Systemes. Beide hielten sowohl Unternehmer



RUDOLF VON SEITZ · KARTON ZU GLASMALEREIEN
IM SITZUNGSSAALE DES MÜNCHNER RATHAUSES · 1879


CARTONS
zu den Glasmal
ereien des Sitz
ungs=Saales
im münchner
Rathhaus,
erfunden
von Rud.
Seitz.
18 79.
Wissenschaft
Standesamt
Kunst

wie Arbeiter der Kunst fern. Notgedrungen entschloß man sich angesichts dieser Ergebnisse, den Vorschlägen Haydons zu folgen. Man errichtete 1837 in London, in Somersethouse, eine Fachschule, der im Laufe der nächsten zehn Jahre noch siebzehn außerhalb Londons folgten. Damit fand eine Überzeugung die schon am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich durchgedrungen, aber wieder in Vergessenheit geraten war, zum ersten Male wieder solchen nachhaltigen Ausdruck, daß sie sich von da ab durch die gesamte kunstgewerbliche Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts ziehen sollte: die Überzeugung von der Notwendigkeit des FACHUNTERRICHTES. Man sah schon damals den gewaltigen Wettstreit der Gewerbe unter sich, man sah das heiße Ringen des Handwerks mit der Fabrik, und man sah — das allerdings nur in England — den ungeheuren Kampf um den Weltmarkt, in den auch das Kunstgewerbe eintreten mußte. Als bestes Rüstzeug für alle diese Kämpfe aber betrachtete man das Heranbilden der jungen Kräfte durch Fachschulen. Sie namentlich sollten den Geschmack schulen. Dieser Gedanke der Geschmacksbildung war, wenn auch in etwas anderer Form, in Frankreich schon früher aufgetaucht (vgl. S. 526 u. f.) und zur Verwirklichung gelangt. Aber die allgemeine Aufmerksamkeit lenkte er doch erst durch Englands Vorgehen auf sich. Damals freilich in England fielen die ersten Versuche mit den Fachschulen ungünstig aus; die Anstalten waren nicht richtig organisiert; eine 1849 bewirkte zweite Enquête bestätigte, daß sie in der Hauptsache ihren Zweck nicht erreicht hatten. Namentlich hatten sie den Geschmack nicht gebessert. Das bewies die Londoner Weltausstellung zur Genüge; man erkannte, wie schon wiederholt betont, daß man in Geschmacksfragen im Fahrwasser Frankreichs segelte, daß man es technisch wohl übertraf, künstlerisch aber hinter ihm zurückblieb. Es lag im Wesen der Sache begründet, daß man dabei etwas übersah, das erst spätere Geschlechter erkennen sollten: daß man damals bereits in England auf dem besten Wege war, einen kunstgewerblichen MASCHINENSTIL zu gewinnen. Man schuf bereits damals mit Hilfe von Maschinen einfache Mobiliare und Metallgeräte, die sich auf Grund ihrer Herstellungsweise jedes unnötigen Schmuckes, insbesondere jedes unorganisch angefügten Ornamentes enthielten. Hätte man diese Richtung beharrlich weiter verfolgt, so wäre man auf einen klaren, reinen, konstruktiven Maschinenstil abgekommen. Aber gerade das Glattflächige, Schlichte, Einfache dieser Mobiliare und Metallgeräte erschien damals als Dürftigkeit; die Allgemeinheit strebte nach reichem Zierat. Deshalb erstickten jene Ansätze eines konstruktiven Stiles im Keime. Erst ein halbes Jahrhundert später griff das Kunstgewerbe auf sie zurück. □

Klar dagegen hatte man erkannt: England war hinter Frankreich in allen Punkten des Geschmackes zurückgeblieben. Diese Scharte galt es auszuwetzen. Der Prinzgemahl Albert von England, der sich diesen Fragen eifrig widmete (vgl. Seite 410), zog dafür den in London lebenden deutschen Architekten Gottfried Semper heran. Semper war der Aufgabe gewachsen; er wurde, indem er sie durchführte, nicht nur zum Reformator des englischen Kunstgewerbes, sondern zu einem Bahnbrecher für das gesamte Kunstgewerbe in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. □

GOTTFRIED SEMPER, geboren 29. November 1803 zu Hamburg, gestorben 15. Mai 1879 zu Rom, hatte zunächst in Göttingen Rechtswissenschaft, dann aber in Deutschland und Frankreich Baukunst studiert, dabei wesentlich beeinflußt von den Klassizisten Bötticher, Schinkel und Gau. Nachdem er zwei Jahre lang, 1829 bis 1831, Italien und Griechenland bereist hatte, kam er 1834 auf Schinkels Empfehlung als Direktor der Bauakademie nach Dresden. Hier entfaltete er eine bedeutsame Wirksamkeit. Allerdings, nach Italien war Semper gegangen, erfüllt von klassizistischen Idealen; nach Deutschland zurückgekehrt war er als ein begeisterter Anhänger der italienischen Renaissance. Seiner durch Gau bestärkten Überzeugung nach war das neunzehnte Jahrhundert, gestützt auf die Kenntnisse des Altertums und achtend auf die Bedürfnisse der Gegenwart, dazu berufen, die Architektur der Renaissance wiederaufzunehmen und fortzubilden. Klaren Blickes erkannte er, woran die Architektur seiner Zeit krankte; mit rückhaltloser Offenheit zog er gegen die Übel zu Felde, vor allem gegen das bloße Kopieren alter Stile: 'das Pauspapier ist das Zaubermittel um über alte, neue und mittlere Zeit Meister zu werden. Mit diesem läuft der Kunstjünger durch die Welt, stopft sein Herbarium voll mit aufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und begibt sich getrost nach Hause, seine Probekarte zur Hand, in der Erwartung einer Bestellung. Die Auswahl des Stiles wird nach Belieben dem Auftraggeber überlassen. Was Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir es, daß unsere Hauptstädte als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen... Wir wollen Neues, man gibt uns etwas, das noch älter ist und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit. Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis... Sie artet aus, wo sie den Launen des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht.' □

Als Endziel seiner Bestrebungen erschien Semper das Zusammenwirken aller Künste unter Führung der Baukunst. Indem diese den Bau als eine Einheit plante, sollte sie der Bildhauerei, der Malerei und dem Kunstgewerbe zeigen, wo sie einzusetzen hätten. Im Sinne dieser Lehren entwarf Semper für seine Bauten — er hatte zum Beispiel 1837 bis 1841 das Hoftheater in Dresden zu erbauen, auch sonst mancherlei Bauten noch auszuführen — alle Zeichnungen für die Ausgestaltung von Wänden und Decken, von Möbeln und Geräten selbst. Indem er der Ausführung gerade dieser Arbeiten persönliche Sorgfalt zuwandte, übte er einen beträchtlichen Einfluß auf das Kunstgewerbe seiner Umgebung aus. Dieser Einfluß war insofern auch von Bedeutung, als Semper im Gegensatze zu den Klassizisten der farbigen Auffassung huldigte; ganz im Sinne der Renaissance betonte er die Farbigkeit in Baukunst und Kunstgewerbe. So ist auf sein Wirken die allmähliche Wiederkehr der Farbe im Kunstgewerbe zurückzuführen. Ganz ähnlich wie Schinkel zog sich Semper solcherart einen Stab gründlich geschulter Kunsthandwerker heran, deren Beispiel wieder andere mit sich riß. Leider blieb auch diese zweite künstlerische Befruchtung des deutschen Kunstgewerbes ohne dauernden Nutzen. Die politischen Bewegungen des Jahres 1848 hatten zur Folge, daß Semper Dresden verließ und 1849 nach London ging; wenige Jahre danach war sein Einfluß auf das deutsche Kunstgewerbe verweht. Hätte Semper seine



PORZELLANVASE, BEMALT VON BARRIAT
NACH HAMON · SÈVRES 1878 □ □ □



Tätigkeit in Dresden fortsetzen können, vielleicht wäre von dort bereits in den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts eine Erneuerung des deutschen und damit des ganzen Kunstgewerbes ausgegangen. □

Von Arbeiten nach Sempers Entwürfen gibt Abb. 326 auf S. 308 einen Pfeilertisch mit Schränkchen wieder und Abb. 412 die linke obere Ecke dieses in Ebenholz mit Einlagen von Porzellan und Elfenbein 1854 ausgeführten Schränkchens. Die Abbildungen hat Sempers Sohn Manfred gezeichnet, ebenso die Abbildungen 413 u. 414 der nächsten Seiten. □

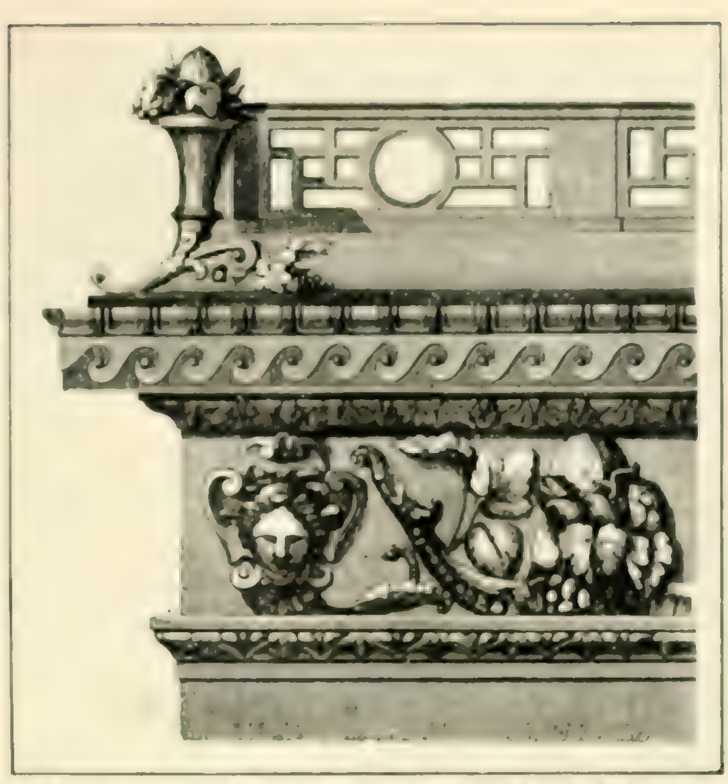


Abb. 412: Gottfried Semper, Einzelheit von dem Schränkchen □ Abb. 326. Zeichnung von Manfred Semper □

Die englische Regierung erteilte Semper unmittelbar nach Schluß der Ausstellung von 1851 auf Veranlassung des Prinzgemahls Albert den Auftrag, Pläne für die Reorganisation des kunstgewerblichen Unterrichtes aufzustellen. Nach der Lage der Dinge mußte vor allem Einfluß auf Kunsthandwerk und Kunstindustrie gewonnen werden. Entwerfende und Ausführende mußten eine bessere Schulung erfahren: anders war der Geschmack nicht zu heben. Das aber war nur dadurch zu erzielen, daß man an Stelle der Verworrenheit in Geschmacksfragen Klarheit treten ließ, indem man dem Kunstgewerbe gute Vorbilder aller Zeiten und Stile vor Augen führte und sich bemühte, ihm Anregung zu neuem Schaffen zu geben, ihm Mittel und Wege dazu nachzuweisen. In diesem Sinne verlangte Semper zunächst öffentliche Sammlungen, weiterhin öffentliche Vorträge und endlich einen methodischen Unterricht in Schulen und Werkstätten. Die öffentlichen Sammlungen sollten der kunstgewerblichen Erziehung des ganzen Volkes, nicht nur der Erzeugenden, sondern auch der Verbrauchenden, also des Publikums dienen; die öffentlichen Vorträge sollten an die Gegenstände, an die Sammlungen sich anschließen und daran namentlich alles Erforderliche klarlegen; der methodische Unterricht endlich sollte vornehmlich ein Werkstattunterricht sein, also das, was man heute als systematischen Unterricht in Lehrwerkstätten bezeichnet.

Aus diesen Erwägungen heraus entstand 1852 in London das South Kensington Museum mit einem Aufwande von 53000 £, das heißt mehr als einer Million Mark. Es wurde vorläufig im jetzigen Bethnal Green Museum am Victoria Park Square untergebracht und dort 1857 eröffnet. Mit dem Fortschreiten des in ein Hauptgebäude und gesonderte Ausstellungsgalerien gegliederten eigentlichen Museumsbaues an der Exhibition Road im Stadtteile Brompton, südlich der Kensingtongärten, siedelte eine Abteilung nach der anderen über; das Bethnal Green

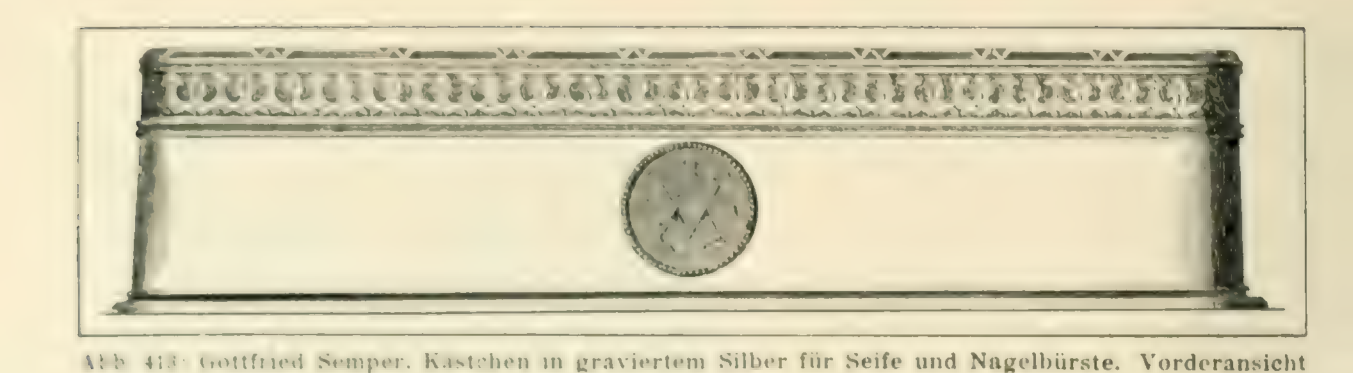


Abb. 413. Gottfried Semper. Kästchen in graviertem Silber für Seife und Nagelbürste. Vorderansicht

Museum wurde 1872 zur Zweiganstalt des Kensington Museums, das in jüngster Zeit wiederum in ein neues, seit 1899 durch Sir A. Webb mit rund zehn Millionen Mark Kosten erbautes Gebäude an der benachbarten Cromwell Road übergesiedelt ist. Das Museum sammelte nicht nur kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Zeiten und Länder und stellte sie in mustergültiger Weise aus, sondern es trat an Hand dieser Schätze auch tatkräftig für Aufklärung und Belehrung durch Wort und Schrift, durch Vorträge und billige Handbücher ein. Auch verband sich mit ihm eine Kunstschule, die im Sinne Sempers wirkte. Heute besitzt das Museum, das seit 1899 Victoria and Albert Museum heißt, die umfangreichste kunstgewerbliche Sammlung der Welt. Mit ihm verknüpft ist eine Kunstbibliothek, ferner eine Bibliothek für Wissenschaft und Erziehung und jene schon erwähnte Kunstschule, das National College of Art, das nicht nur Künstler und Kunsthandwerker unterrichtet, sondern vor allen Dingen auch Lehrer und Lehrerinnen heranbildet. Wer alle einschlagenden Klassen dieser Schule mit Erfolg durchlaufen und die Auszeichnung eines zweijährigen Stipendiums erlangt hat, verläßt die Schule mit der Berechtigung, an jeder Kunstschule der drei vereinigten Königreiche lehren zu können. So gehen gerade von South Kensington die Lehrkräfte für die Kunst- und Kunstgewerbeschulen von ganz Großbritannien aus. — Welchen Umfang die Kensingtonschule angenommen hat, leuchtet daraus hervor, daß sie auch Dilettanten unterrichtet. Sie ist für alle ihre Unterrichtszweige doppelt ausgestattet; fast immer gehen Tages- und Abendkurse nebeneinander her. — Außer den kunstgewerblichen Sammlungen, die sowohl eine große Zahl alter und neuer Arbeiten in Originalen, wie auch eine reiche Fülle von Gipsabgüssen umfassen, enthielt das South Kensington Museum (um das hier gleich einzuflechten) früher noch eine Bildersammlung (National Gallery of British Art); heute gehören zu ihm noch die Sammlungen des früheren Patentamt-Museums, also Maschinen, Werkzeuge, Instrumente usw., und die des früheren India Museums, die jetzt die indische Abteilung bilden. Neben ihr besteht noch die orientalische Abteilung. Viele Privatpersonen haben dem Museum ihre zum Teil außerordentlich wertvollen Sammlungen geliehen (loan collections) oder letztwillig überwiesen. Außerdem gewährt der Staat alljährlich große Mittel zu Ankäufen. Die Preise, zu denen das Museum die Stücke erwirbt, sind auf den Etiketten vermerkt, sodaß jeder Besucher (etwa 900000 im Jahre) davon Kenntnis nehmen kann. Die Zahl der kunstgewerblichen Stücke hat 50000 überschritten. Die Abteilung Teppiche und Gewebe, die Sammlung von Werken der Kleinkunst in Metall, Elfenbein, Stein und Porzellan, die Arbeiten der italienischen Renaissance,



Abb. 414. Gottfried Semper, Kästchen in graviertem Silber für Seife und Nagelbürste. Deckelansicht

die Möbel und die keramische Galerie sind berühmt. Vortreffliche kleinere Arbeiten des Mittelalters sind in der Prince Consort Gallery vereinigt; die berühmteste, dem Museum letztwillig überwiesene Sammlung ist die Jones Collection, die John Jones 1882 hinterlassen hat. Sie hat einen Wert von wenigstens 50 Millionen Mark und umfaßt neben Porzellanen, Bronzen und Bildwerken insbesondere eine größere Zahl vortrefflicher französischer Möbel aus dem achtzehnten Jahrhundert.

2. DIE ENTWICKLUNG DER KUNSTGEWERBLICHEN MUSEEN UND SCHULEN □

Ein Jahr nach Gründung des South Kensington Museums, 1853, errichtete man für ganz ENGLAND eine Zentralbehörde in London, das Department of Science and Art of the Committee of Council of Education, dem man das Museum und die gesamten Fachschulen unterstellte. Dieses Department hatte die exakten Wissenschaften und die Künste zu fördern durch Schulen, durch Verteilen von Preisen, durch Ausstellen von Werken und Ausleihen von Büchern aus Fachbibliotheken. Es erfordert zurzeit einen Aufwand von etwa 12 Millionen Mark jährlich. — Ein ganzes Netz von Schulen, sowohl von Kunstgewerbeschulen, als von Fachschulen überzog nun das Land und verbreitete überallhin die Kenntnis des vorbildlichen alten Kunstgewerbes. Vor allen Dingen bemühte man sich, das kunstgewerbliche Können durch Lehre und Beispiel zu heben. Der Erfolg blieb nicht aus; die Londoner Weltausstellung von 1862 zeigte, daß Englands Kunstgewerbe dem des europäischen Festlandes weit voran und auch dem des französischen zum Teil überlegen war. [Von bedeutsamem Einfluß auf die Heranbildung des kunstgewerblichen Nachwuchses wurden späterhin, von etwa 1890 an auch in England die technischen Schulen; sie bestanden zum Teil schon seit längerer Zeit und erfuhren allmählich insgesamt wesentliche Förderung, weil man die Notwendigkeit einer Weiterbildung der arbeitenden Kräfte allgemein anerkannte]. Das Streben nach Bildung war, wie schon betont, für das fünfte und sechste Jahrzehnt kennzeichnend; Vereine, Gesellschaften und Gemeinden wetteiferten, den Wissensdurst durch Abend- und Sonntagsschulen zu stillen, die allen, vom jüngsten Lehrling bis zum ältesten Arbeiter, offen standen. Ihr Besuch erreichte, obwohl er freiwillig war, ganz gewaltige Zahlen. So verzeichneten die Schulen des Volkspalastes, des polytechnischen Institutes und die des City and Guilds of London Institute 6000 bis 7000 Schüler im Jahre, des Birmingham- and Midland-Institute in Birming-

ham sogar oft über 10000 im Jahre. Im Verhältnis ebenso stark besucht waren (um nur noch einige zu nennen) in der Folge die technischen Schulen von Finsbury, Manchester und Bradford, sowie das Watt College in Edinburgh. Diese Schulen waren schon, als man das Kunstgewerbe noch nicht vom Gewerbe trennte (ein Vorgang, der sich erst in diesen Jahrzehnten vollzog), dem Kunstgewerbe von Nutzen gewesen durch das Heranbilden des Nachwuchses. Zum Teil hatten sich auch in ihnen, oder getrennt von ihnen, besondere Fachschulen entwickelt, zum Beispiel in Manchester und Bradford. Der eigentlichen Kunstgewerbeschulen, in England zumeist Zeichen- oder Kunstschulen genannt, gab es eine überaus große Anzahl, darunter die Schulen von Birmingham, Nottingham, Derby, Manchester, Glasgow, Edinburgh und andere. Die meisten dieser Schulen wurden von den Gemeinden oder von Körperschaften und einzelnen Personen unterhalten. Die einzige Staatsschule, das heißt vom Staate ganz allein unterhaltene Schule war die Normalschule zu South Kensington. Zu den anderen Schulen gab der Staat einen jährlichen Beitrag unter der Bedingung, daß nur Lehrkräfte Anstellung fanden, die die Schule von South Kensington mit der Befugnis zum Lehren verlassen hatten. So behielt der Staat die Möglichkeit, die Fachschulen von Großbritannien auf gleicher künstlerischer Stufe zu erhalten. Alljährlich stattfindende allgemeine Wettbewerbe (sie bestehen noch heute) eiferten die einzelnen Schüler ebenso an, wie die Schulen. Dem weiblichen Geschlecht öffnete England seine Kunstgewerbeschulen von Anfang an, sodaß also der Besuch dieser Schulen beiden Geschlechtern in gleicher Weise offen stand. Eine einzige Anstalt, die zu Bloomsbury, wurde ausschließlich für Mädchen gegründet. □

Neben den Schulen entstanden zahlreiche Museen, so in Birmingham, Edinburgh, Nottingham, Glasgow, Sheffield, Manchester, Hurley. Alle wurden durch Körperschaften oder durch die Städte selbst ins Leben gerufen; mit der Zeit gingen auch jene fast ganz in die Verwaltung der Gemeinden über. Allerdings dienen die englischen kleineren Museen nicht allein dem Kunstgewerbe, sondern ebenso der Technik und der Kunst; nicht selten auch der Kulturgeschichte und den Naturwissenschaften. Aber der Einfluß dieser Provinzialmuseen war ganz hervorragend; er brachte England schon 1862 den erwähnten Fortschritt. Die so erlangten Vorteile führten auch auf dem europäischen Festlande alsbald zur Gründung von Kunstgewerbemuseen und Fachschulen. □

Zunächst ging ÖSTERREICH vor. Kaiser Franz Joseph befahl am 7. März 1863 mit den Worten: 'da es für den Aufschwung der österreichischen Industrie ein dringendes Bedürfnis ist, den vaterländischen Industriellen die Benutzung der Hilfsmittel zu erleichtern, welche die Kunst und Wissenschaft ihnen für die Förderung der gewerblichen Tätigkeit und insbesondere für die Hebung des Geschmackes in so reichem Maße bieten', ein österreichisches Museum für Kunst und Industrie zu gründen. Zum Leiter wurde der außerordentliche Professor der Kunstgeschichte an der Wiener Universität RUDOLF EITELBERGER VON EDELBERG ernannt; das ehemalige Ballhaus der Hofburg wurde für die Aufnahme der Sammlungen hergerichtet, und schon am 24. Mai 1864 konnte man, dank der tatkräftigen Förderung durch den damaligen Ministerpräsidenten, Erzherzog



VALENTIN TEIRICH, WIEN. KABINETTSCHRANK FÜR
DEN KAISER FRANZ JOSEF VON ÖSTERREICH. 1870



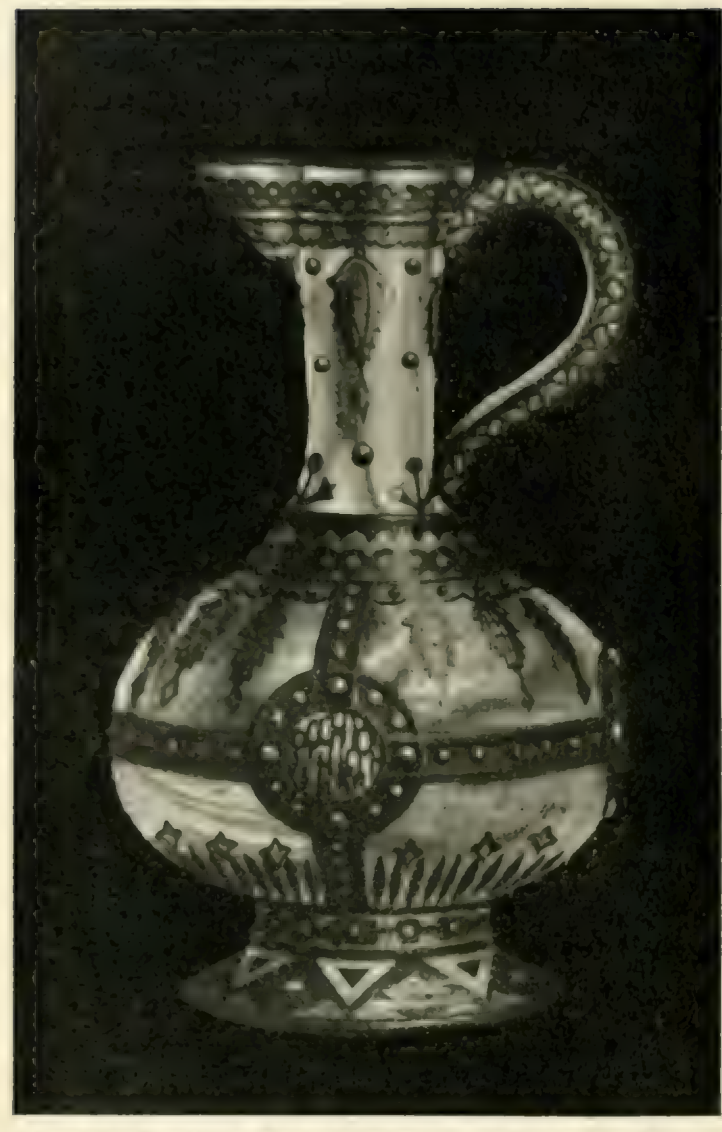


Abb. 415: Emailliertes und vergoldetes Glas der Kaiserlichen Manufaktur zu Petersburg □

des österreichischen Museums gehabt haben. □

Den Wiener Museumsanstalten wurden auch bald durch Heinrich von Ferstel am Stubenring neue zweckdienliche Bauten errichtet, die vom Museum 1872, von der Kunstgewerbeschule 1877 bezogen wurden. Heute leitet Eduard Leisching das Museum, an dem Joseph Folnesics, Moriz Dreger, Franz Ritter und andere tätig sind, während die Kunstgewerbeschule Namen wie Hermann Herdtle, Stephan Schwarz, Hermann Klotz, Joseph Hoffmann, Kolo Moser, Alfred Roller, Rudolf von Larisch aufweist. □

Als man das Museum gründete, ordnete man die SAMMLUNGEN nach ungefähr denselben Grundsätzen, wie es das South Kensington Museum getan hatte, nämlich nach 24 Klassen: 1. Geflecht; 2. spezielle Textilkunst und ihre Nachbildungen; 3. Lackarbeiten; 4. Email; 5. Mosaik; 6. Glasmalerei; 7. Malerei; 8. Schrift, Druck und graphische Künste; 9. äußere Buchausstattung; 10. Lederarbeiten; 11. Glasgefäße und Glasgeräte; 12. Tongefäße und dekorative Tonplastik; 13. Arbeiten aus Holz; 14. Geräte und kleinere Plastik in Horn, Bein, Elfenbein, Wachs und dergleichen; 15. Gefäße, Geräte und Skulpturen in Marmor, Alabaster und sonstigem Stein; 16. Gefäße und Geräte aus Kupfer, Messing, Zink und Zinn; 17. Eisenarbeiten; 18. Glocken und Urnen; 19. Bronzearbeiten [Gefäße, Geräte, Reliefs]; 20. Goldschmiedekunst [edle Metalle]; 21. Bijouterie [edle Steine]; 22. Graveurkunst; 23. allgemeine Ornamentzeichnungen für Reliefausführung; 24. Skulptur im großen. □

Es ist das eine EINTEILUNG, wie sie in den Hauptzügen die meisten späteren Museen auch angenommen haben. Nur hat man vielfach die Gruppe Arbeiten aus Holz in zwei oder drei zerlegt und in die eine alle Kleinarbeiten, wie Rahmen, Kasten usw., in die andere alle Möbel und in die dritte alle Fahrzeuge verwiesen. Weiterhin ist fast überall eine Abteilung für chinesisches und japanisches Kunstgewerbe und meist auch eine besondere für Gipsabgüsse aufgestellt worden, während innere Buchausstattung, graphische Künste, Ornamentstiche und Ver-



SAMSÖSTUBE IM DÄNISCHEN
VOLKSMUSEUM KOPENHAGEN





wandtes vielfach den Museumsbibliotheken ausschließlich überwiesen worden sind. Die Gruppen Malerei und Skulptur hat man neuerdings in zahlreichen Kunstgewerbemuseen ganz ausgeschaltet; man erachtet für sie die Kunstmuseen als die richtigen Sammelplätze. — Kleinere Kunstgewerbemuseen fassen zumeist mehrere Gruppen zusammen; größere wieder müssen die einzelnen Gruppen nochmals gliedern, so zum Beispiel die Möbel nach den Stilperioden, die keramischen Erzeugnisse nach dem Arbeitsstoffe [Steinzeug, Majolika, Fayence, Porzellan, Steingut und Irdengut], die Textilarbeiten nach Art und Zweck [Möbel- und Kleiderstoffe, Fuß- und Wandteppiche, Spitzen, Zeugdrucke, Tapeten usw.]. Im großen ganzen pflegt man das Mobiliar in den Sammlungen nach Stilperioden so zusammenzustellen, daß der Besucher die Zusammengehörigkeit ohne weiteres erkennt. Vielfach gibt man dann noch Stoffe, Metallgeräte, auch wohl Glasmalereien und einzelne Kleinarbeiten hinzu, um so dem Besucher eine ungefähre Vorstellung von dem Zusammenwirken der Gegenstände zu ermöglichen. Von dem längere Zeit geübten Gebrauche, Räume zusammenzustellen aus Objekten, die nicht ursprünglich zueinander gehört haben, sondern nur derselben Stilperiode entstammen, ist man abgekommen; nur wenn man ganze Zimmer in ihrer ursprünglichen Ausstattung noch erlangen kann, stellt man sie auch als solche in den Museen wieder auf. Auf diese Weise haben zahlreiche Museen ganz beachtenswertes Material zusammentragen können. Die Aufmerksamkeit, die man in der Folge der Volkskunst geschenkt hat [weiteres siehe unten], hat das ihre dazu beigetragen, daß man mit der Zeit nicht nur hervorragend Kostbares, sondern auch schlichtere bürgerliche und besonders ländliche Wohnräume gesammelt hat. Neben den deutschen und österreichischen Museen zeichnen sich auf diesem, z. T. allerdings kulturgeschichtlichen Sammelgebiet die skandinavischen aus, so das dänische Volksmuseum in Kopenhagen, das norwegische in Christiania und namentlich das nordische Museum in Stockholm und das benachbarte Freiluftmuseum auf Skansen. Einige Beispiele enthalten die beigehefteten Tafeln. Sie zeigen die Samsöstube aus dem dänischen Volksmuseum in Kopenhagen; die Laxbrostube, die sich ein mit einer Holländerin verheirateter Grubenbesitzer und Handelsherr in Dalarne [Dale-



□ Abb. 416: Rudolphi, Paris. Emaillierte Vase □

karlien 1673 hat in seinem Hause erbauen lassen und die mit dem Hause jetzt in Stockholm auf Skansen steht; das nordfriesische Zimmer aus Husum von 1738, die Schweizer Bauernstube von 1794 und das Egerländische Zimmer von 1824, die alle drei das Germanische Museum in Nürnberg bewahrt, endlich ein Wohnzimmer aus Westerbüttel von 1792, eine Diele aus Ostenfeld und eine Küche aus Westfalen. — Mit einzelnen Museen sind Abteilungen für Kostümgeschichte (z. B. Nationalmuseum, München) verbunden. Eine besondere, allerdings hervorragende, kostümgeschichtliche Bibliothek besitzt nur das Berliner Kunstgewerbemuseum in der vom Freiherrn von Lipperheide hinterlassenen Büchersammlung. □

Ganz allgemein sind die Kunstgewerbemuseen mit BIBLIOTHEKEN verbunden, deren Bestände meist in drei große Gruppen geordnet sind: Vorbilder, Bücher, Ornamentstiche. Die Vorbildersammlungen umfassen die Photographien und sonstigen Abbildungen von ausgeführten Arbeiten und alle durch den Druck vervielfältigten Entwürfe, Vorlageblätter, Zeichnungen usw. Sie erstrecken sich auf alle Zeiten und Gebiete. Die Büchersammlungen enthalten die gesamte Fachliteratur; auch sie sind gleich den Vorbildern nach denselben Gesichtspunkten geordnet, wie die Bestände des Museums. Die graphischen oder Ornamentstichsammlungen dienen vornehmlich dem Sammeln von älteren Stichen, von Handzeichnungen und wertvolleren graphischen Arbeiten. In ihnen pflegt man die Bestände zumeist nach den Meistern, also nach den Urhebern, zeitfolgerichtig zu ordnen. Auch die Originalentwürfe der Lebenden finden in diesen Ornamentstichsammlungen ihren Platz. □

Das österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien nimmt noch heute eine hervorragende und führende Stellung unter den Kunstgewerbemuseen des europäischen Festlandes ein. Seine reichhaltigen Sammlungen, jüngst vermehrt durch die kunstgewerblichen Schätze des Orientalischen (späteren Handels-) Museums, werden durch keine andere der österreichisch-ungarischen Monarchie übertroffen. Eine beträchtliche Zahl kleinerer Museen hat sich mit der Zeit in den Hauptstädten Österreich-Ungarns herausgebildet. So z.B. in Prag, Reichenberg, Pilsen, Brünn, Troppau, Salzburg, Linz, Innsbruck, Lemberg, Krakau und Budapest, andere wieder in Olmütz, Mährisch-Trübau, Iglau, Graslitz, Graz und anderwärts. Nicht jedes dieser Museen ist rein kunstgewerblich, wie die von Prag und Budapest, sondern manche verknüpfen mit kunstgewerblichen Abteilungen noch Kunstsammlungen oder gewerbliche Abteilungen, oder kulturgeschichtliche. Das hängt auf das engste mit den besonderen Aufgaben zusammen, die diese Museen innerhalb der einzelnen Kronländer und Provinzen zu erfüllen haben. Das Museum in Prag besitzt wohl die größte aller Sammlungen von geschliffenen Gläsern, das Museum in Graz die umfangreichste von Arbeiten in Schmiedeeisen. Das bedeutsame Museum in Salzburg, 1833—1834 entstanden, wurde in den siebziger Jahren durch seinen Direktor Schiffmann neu geordnet und damit tonangebend für die sog. kulturgeschichtliche Aufstellungsweise. — Den großen Museen hat man (das gilt wie für Österreich so auch für Deutschland, Frankreich und England) die Aufgabe zugewiesen, in ausgezeichneten Stücken eine möglichst geschlossene Übersicht über die gesamte Entwicklung des Kunstgewerbes zu geben, während es den kleineren



(OBEN) LANDBOSTUBE VON 1672 · STOCKHOLM, SKANSEN · (UNTEN) SCHWEIZER BAUERNSTUBE VON 1794 · AUS DEM GERMANISCHEN MUSEUM ZU NÜRNBERG







Museen zufällt, diesen allgemeinen Gang nur in großen Zügen durch einzelne ausgewählte Stücke zu zeigen, dagegen die Entwicklung des Kunstgewerbes innerhalb ihres engeren landschaftlichen Bereiches ausführlich darzustellen. Ein Verquicken mit dem kulturgeschichtlichen Sammeln läßt sich dabei nicht immer vermeiden. □

Mit den Kunstgewerbemuseen sind auch in Österreich durchgehends Bibliotheken, in einzelnen Fällen auch Kurse für Kunsthandwerker verbunden. Daneben besteht ein groß angelegtes System gewerblicher Lehranstalten, das auch dem Kunstgewerbe in vollstem Maße dient, besonders auf den Gebieten der Weberei, Stickerei und Spitzenarbeiten, der Dekorationsmalerei, Keramik, Glasindustrie und Metallbearbeitung. Die Zahl der kunstgewerblichen und Fachschulen betrug bereits um 1880 nicht weniger als 69 (29 für Spitzenklöppeln, Sticken, Posamenten, Weben und Wirken, 22 für Bearbeiten von Holz und Stein, 9 für keramische und Glasfabrikation, 7 für Metallbearbeitung und 5 für verschiedene andere Aufgaben). Es hat sich seitdem noch weit mehr entwickelt (siehe unten). Viele der gewerblichen Lehranstalten und Kunstgewerbeschulen veranstalten WANDERKURSE, indem sie ihre Lehrer nach den Hauptorten ihres Bezirkes entsenden und dort die im Kunstgewerbe tätigen Kräfte unterrichten, sei es ganz allgemein über Fragen des Gewerkes, sei es über die neuesten künstlerischen oder technischen Errungenschaften usw. Weiterhin vereinigt man regelmäßig die Lehrer der Schulen wieder zu FERIENKURSEN und führt ihnen durch diese die jüngsten Fortschritte ihres Wissenszweiges zu. Diese Maßnahmen haben sich auch in Deutschland eingebürgert, das außerdem noch MEISTERKURSE veranstaltet. Sie vereinigen an geeigneten Orten eine größere Zahl von Meistern und Gehilfen für etwa einen Monat zu gemeinsamem Unterricht durch künstlerische Kräfte. Sie haben sich auch in Österreich eingebürgert. □

Welchen UMFANG der kunstgewerbliche Unterricht in Österreich angenommen hat, möge aus folgendem hervorgehen. Österreich (ohne Ungarn) gibt für seinen gewerblichen Unterricht rund 18 Millionen Kronen im Jahre aus. Es unterhält neun gewerbliche Zentralanstalten, nämlich die Kunstgewerbeschule des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, die Kunstgewerbeschule in Prag, das Lehrmittelbureau für gewerbliche Unterrichtsanstalten in Wien, die graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, das technologische Gewerbemuseum, die Lehr- und Versuchsanstalt für Lederindustrie, die Kunststickereischule, den Zentralspitzenkurs und die Lehr- und Versuchsanstalt für Korbflechterei in Wien. Die beiden zuerst genannten Kunstgewerbeschulen haben rund 490 Schüler im Jahre, das Lehrmittelbureau 439, die graphische Lehr- und Versuchsanstalt 359. Der Zentralspitzenkurs (jetzt Anstalt für Frauenhausindustrie) in Wien zählt 2161 Schülerinnen, seine 41 Filialen und Wanderkurse deren 8028 (sämtliche Zahlen sind dem Jahrgange 1907–1908 entnommen), die Lehr- und Versuchsanstalt für Korbflechterei und Musterweidenplantagen 12 Schüler, ihre 18 auswärtigen Kurse 1069, die Kunststickereischule 47. Es haben also die neun gewerblichen Zentralanstalten rund 12069 Schüler, von denen man die des technologischen Gewerbemuseums und der Lehr- und Versuchsanstalt für Lederindustrie, im ganzen 1558, abziehen darf, um 10511 Schüler der kunstgewerblichen



□ Abb. 417: Bemalte und buntgeflochtene Handkörbe aus Bayern und Baden □

Zentralanstalten zu erhalten. Von den Staatsgewerbeschulen und verwandten Anstalten, deren im ganzen 23 mit 15422 Schülern bestanden, hatten die meisten eine kunstgewerbliche Abteilung. Zu ihnen treten noch fünf staatliche Bau- und Kunsthandwerkerschulen mit 1907 Schülern. □

Sehr ausgebildet sind die österreichischen Fachschulen. Man hat gerade ihnen große Aufmerksamkeit gewidmet, weil man damit am besten den besonderen Erfordernissen der verschiedenen Länder und Sprachen Rechnung trägt. Von Fachschulen bestehen sieben nichtstaatliche für Spitzenarbeiter mit 220 Besuchern, 29 staatliche und vier nichtstaatliche Fachschulen für Weberei und Wirkerei mit insgesamt 3115 Besuchern, 16 staatliche und 5 nichtstaatliche Fachschulen für Holzbearbeitung mit 3424 Schülern, endlich 10 staatliche für Metallbearbeitung mit 1282 Schülern. Dazu kommen noch 27 staatliche und 41 nichtstaatliche Fachschulen für verschiedene Gebiete mit insgesamt 7088 Besuchern. Rechnet man dazu noch die 16 Lehrwerkstätten mit 386 Schülern und die 7 allgemeinen Handwerkerschulen mit 2080 Schülern, so gewinnt man einen ungefähren Anhalt für den Umfang des ganzen gewerblichen Unterrichtes. Der allgemeinen und fachlichen Weiterbildung dienen außerdem noch 1082 gewerbliche Fortbildungsschulen mit 140919 Besuchern und 1006 Lehranstalten für die weibliche Jugend in gewerblichen Berufen mit 34327 Schülerinnen [133 Schulen zurzeit nicht im Betriebe]. □

Die Zahl aller gewerblichen Lehranstalten betrug somit im Schuljahre 1907/08 im ganzen 2287, die Schülerzahl 222302. Allerdings haben diese Bildungsstätten alle industriellen und gewerblichen Bedürfnisse zu befriedigen, doch dienen sie auch in sehr erheblichem Maße dem Kunstgewerbe. Ein Charakteristikum der österreichischen Lehranstalten besteht darin, daß sie sich nicht auf Aufgaben des Unterrichts beschränken, sondern auch direkt auf die Gewerbebetriebe einwirken, indem sie Auskünfte und Ratschläge erteilen, Zeichnungen und Modelle ausleihen, Bestellungen überweisen, Arbeiten überwachen, Neuerungen in persönlichem Be-



[OBEN] WOHNZIMMER · WESTERBÜTTEL IN SÜDER-DITHMARSCHEN
1792 · AUS DEM KUNSTGEWERBEMUSEUM IN FLENSBURG · [UNTEN]
OSTENFELDER DIELE · AUS DEM STÄDTISCHEN MUSEUM IN ALTONA







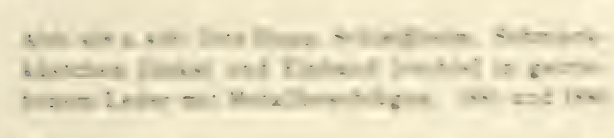
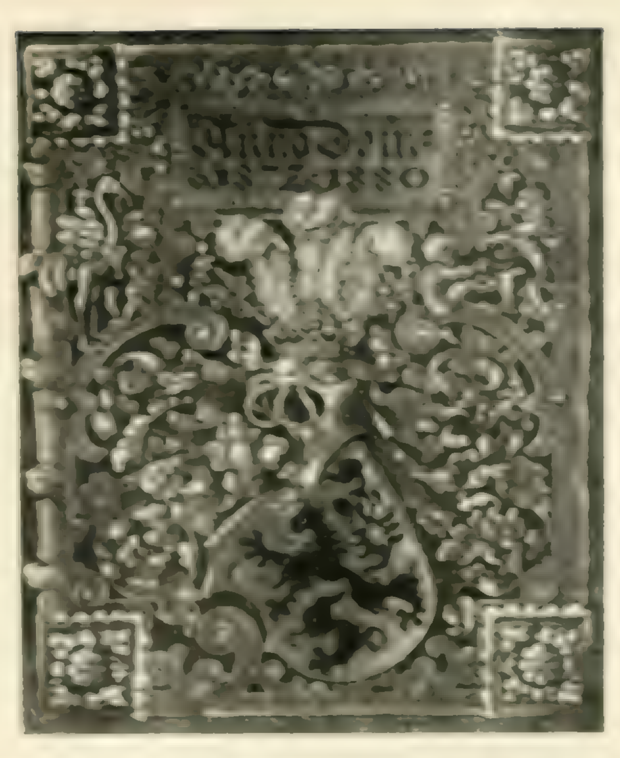
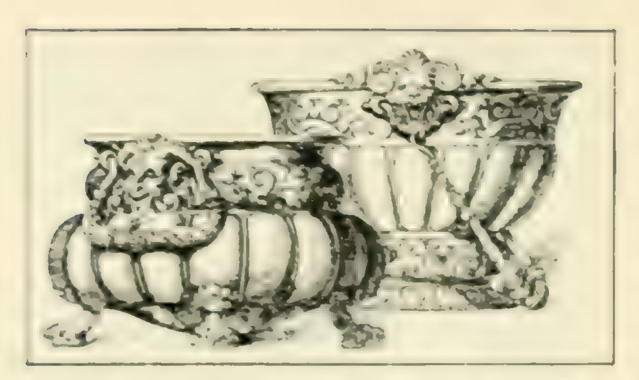


Abb. [illegible] Schmuckkästchen (links) und Einband (rechts) in getriebenem Leder mit Metallbeschlägen. [illegible]



suche verbreiten, Kurse, Vorträge und Wanderunterricht veranstalten. In der Reform des kunstgewerblichen Zeichen- und Modellierunterrichtes ist Österreich sehr energisch vorgegangen; es hat allgemeine Weisungen für diesen Unterricht herausgegeben und die neuen Grundsätze in zahlreichen Lehrkursen verbreitet. — Das Lehrmittelwesen findet besondere Pflege, deshalb besteht auch das erwähnte Lehrmittelbureau in Wien. Große Sorgfalt wird den kunstgewerblichen Techniken zugewendet, teils an den Schulen selbst, teils durch eine systematische Versuchstätigkeit. In dieser Richtung sind belangreiche Ergebnisse erzielt worden, so die Quellreliefintarsia, die Plastokaustik, Netzdekor u. a. Ein besonderer Erlaß ordnet die intensive Pflege der traditionellen heimatlichen, bodenständigen Bauweise und der schlichten bürgerlichen Baukunst durch die baugewerblichen Lehranstalten an. — — — □

Die Staaten, die heute das DEUTSCHE REICH bilden, sind dem englischen Beispiele sehr langsam gefolgt. In Norddeutschland fanden die neuen Gedanken anfangs sogar stille Gegner. Aber es fehlte auch nicht an getreuen Mahnern. So hatten zum Beispiel die Deutschen, die auf der Weltausstellung 1862 als Gutachter mitgewirkt hatten, es in ihren Berichten deutlich betont, daß sie das Beispiel Englands und Frankreichs für gut erachteten, nämlich ‚die Geschmacksbildung der Arbeiter durch Unterricht im Zeichnen und Modellieren, sowie durch Vorführung guter Muster in Sammlungen und Museen' . . . zu fördern. ‚Wir brauchen tüchtige gebildete Arbeiter, wir müssen insbesondere danach trachten, einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen, die Arbeiter zum Selbstschaffen und Erfinden neuer Formen anzuregen und durch Belebung ihrer Ideen und Bildung ihres Sinnes für schöne künstlerische Industrieerzeugnisse der Gemeinheit und Roheit ebenso entgegenzuwirken, als ihre Hand geschickter und ihre Augen schärfer zu machen!' □



□ Abb. 420: Hermann Kellner, Weinkühler, 1878 □

Diese Mahnrufe fanden zunächst nur in Süddeutschland lebhaften Widerhall, besonders in BAYERN und Württemberg. Dort war aber der Boden schon vorbereitet, so zum Beispiel in München durch den kunstfreudigen König. Wenn man auch in München die Baukunst ganz im Gegensatze zu Sempers Anschauungen beinahe von allen ihren Beziehungen zu Ort und Zeit losgelöst [und dennoch in dem Bestreben ‚möglichst Neues zu schaffen und eine neue Bauart zu finden‘, das geträumte Ergebnis nicht erzielt] hatte: man war dort doch noch vor der Londoner Weltausstellung zu der Erkenntnis gelangt, daß man dem Kunstgewerbe, wenn es nicht dem völligen Niedergange unterliegen sollte, notwendigerweise wieder die Kunst zuführen müßte. Aus dieser Überzeugung heraus entstand am 15. November 1850 in München der Verein zur Ausbildung der Gewerke mit dem ausgesprochenen Ziele, der Förderung des Kunstgewerbes zu dienen, das Zusammenarbeiten von Kunst und Handwerk, von Wissen und Können zu pflegen. Die Wirksamkeit dieses Vereines, des ersten aller Kunstgewerbevereine, wird später in anderem Zusammenhange zu schildern sein. In der Folge kam es zur Gründung der Kunstgewerbeschulen zu München und Nürnberg, von denen jene sich namentlich unter H. Dyk, diese unter von Kreling vortrefflich entwickelte. Man schuf 1867 das Bayrische Nationalmuseum in München und später das Bayrische Gewerbemuseum in Nürnberg. Die Nürnberger Schule hat sich lange Zeit ganz eng an die Vorbilder angeschlossen, die ihr Nürnberg unmittelbar bot; sie hat den gotischen Formenkreis bis in den Anfang der siebziger Jahre hinein fast ausschließlich gepflegt. Die Münchener Schule ist dagegen von vornherein freier auf die allgemeinen Ziele zugesteuert. Heute widmen sich die zahlreichen kunstgewerblichen Unterrichtsanstalten, die Bayern mit der Zeit geschaffen hat, in ganz ähnlicher Weise der gründlichen Ausbildung ihrer Schüler, wie die anderen Schulen Deutschlands. □

In Süddeutschland verknüpfte man ähnlich wie in Österreich die Förderung der gewerblichen Tätigkeit und die Fachschulen mit kleineren Museen. Man schuf GEWERBEMUSEEN, die sowohl dem Gewerbe, wie dem Kunstgewerbe zu dienen hatten. Zumeist haben diese Museen, so zum Beispiel das Bayrische Gewerbemuseum in Nürnberg und das Pfälzische Gewerbemuseum in Kaiserslautern, alle beteiligten Kreise zu weitverzweigten Vereinen zusammengeschlossen, die sich neben dem Beschaffen von Mitteln für die Museen und die damit verbundenen Schulen, die Pflege des heimischen Gewerbes und Kunstgewerbes zur Aufgabe gestellt haben. In ähnlichem Sinne unterhalten der Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein zu Frankfurt am Main (bis 1866 freie Reichsstadt) ein Kunstgewerbemuseum und eine Kunstgewerbeschule, der Polytechnische Verein zu Würzburg und Aschaffenburg seine Schulen, das Museum zu Schwäbisch-Gmünd und der Kunstgewerbeverein zu Pforzheim ihre Sammlungen usw. Überhaupt haben sich gerade



[OBEN] WESTFÄLISCHE KÜCHE DES 19. JAHRH. AUSSTELLUNG DRESDEN 1906.
[UNTEN] EGERLÄNDISCHES ZIMMER, 1824. GERMANISCHES MUSEUM NÜRNBERG



in Deutschland zahlreiche Gewerbe- und Kunstgewerbevereine den Ausbau und die Pflege von Museen und Schulen zur Aufgabe gestellt, wie auch viele Innungen und sonstige Fachvereinigungen ganz oder teilweise ihre Fachschulen noch unterhalten, oder doch zu ihrem Unterhalte beitragen. Fast stets ist in Deutschland der Werdegang solcher Bildungsanstalten so gewesen, daß zunächst eine Körperschaft sie auf privatem Wege ins Leben gerufen hat, und daß sich dann die Gemeinden oder diese und der Staat daran beteiligt haben, wenn sie nicht die Anstalten gleich gänzlich übernommen haben.



Abb. 421: Franz Widnmann, München, Flurlaterne, 1877

In WÜRTTEMBERG ist die Pflege des Kunstgewerbes, insbesondere nach dem Bekanntwerden der englischen Grundlehren, von der bereits bestehenden Zentralstelle für die Gewerbe aufgenommen worden. Sie hat in der Folge durch das Landesgewerbemuseum zu Stuttgart, durch die Vorbildersammlung, die Bibliothek und die von ihr ins Leben gerufene Kunstgewerbeschule und Fachschulen das kunstgewerbliche Bildungswesen Württembergs auf eine Höhe gehoben, die andere deutsche Staaten lange Zeit nicht erreichen konnten. In BADEN förderte die Gewerbehalle in Karlsruhe vornehmlich das Kunstgewerbe; sie bildete sich mit der Zeit zum Kunstgewerbemuseum aus und erhielt eine Kunstgewerbeschule. Eine zweite badische Kunstgewerbeschule besteht in Pforzheim. Daneben besitzt das Land bemerkenswerte Fachschulen, wie z. B. die Goldschmiedeschule in Pforzheim, die Schnitzereischule in Furtwangen. In Württemberg und Baden hat man zuerst den Tagesunterricht in den Fortbildungsschulen eingeführt. In SACHSEN entstanden Kunstgewerbemuseen und -schulen in Dresden und Leipzig (hier auch jetzt Akademie für graphische Künste), sowie zahlreiche Fachschulen in den Mittelpunkten der kunstgewerblichen Industrie, wie z. B. in Plauen für die Industrie der Spitzen und Vorhänge usw. Auch die meisten anderen Staaten Deutschlands unterhalten je nach Umfang und Bedürfnis Kunstgewerbeschulen oder Lehrwerkstätten usw.

In PREUSSEN kam man auch erst in den sechziger Jahren zum Anlegen von Kunstgewerbemuseen und -schulen. Man hatte zwar, zum Teil anknüpfend an die Bemühungen Schinkels, Fachschulen und Musterschulen ins Leben gerufen, aber sie konnten eine führende Rolle nicht erringen. Von privater Seite wurde 1867 in Berlin das Gewerbemuseum gegründet, das 1885 in Staatsverwaltung überging und als Königliches Kunstgewerbemuseum in den von Martin Gropius errichteten Neubau in der Prinz-Albrecht-Straße übersiedelte. Von da ab nahm es, nachdem es sich vorher wesentlich an das Vorbild des Wiener Museums angelehnt hatte, unter JULIUS LESSING (1843–1908) seinen eigenen Weg, durch den es zum bedeutendsten Museum seiner Art in Norddeutschland wurde. Seine Sammlungen werden jetzt von Otto von Falke, seine Bibliothek von Peter Jessen geleitet. Mit



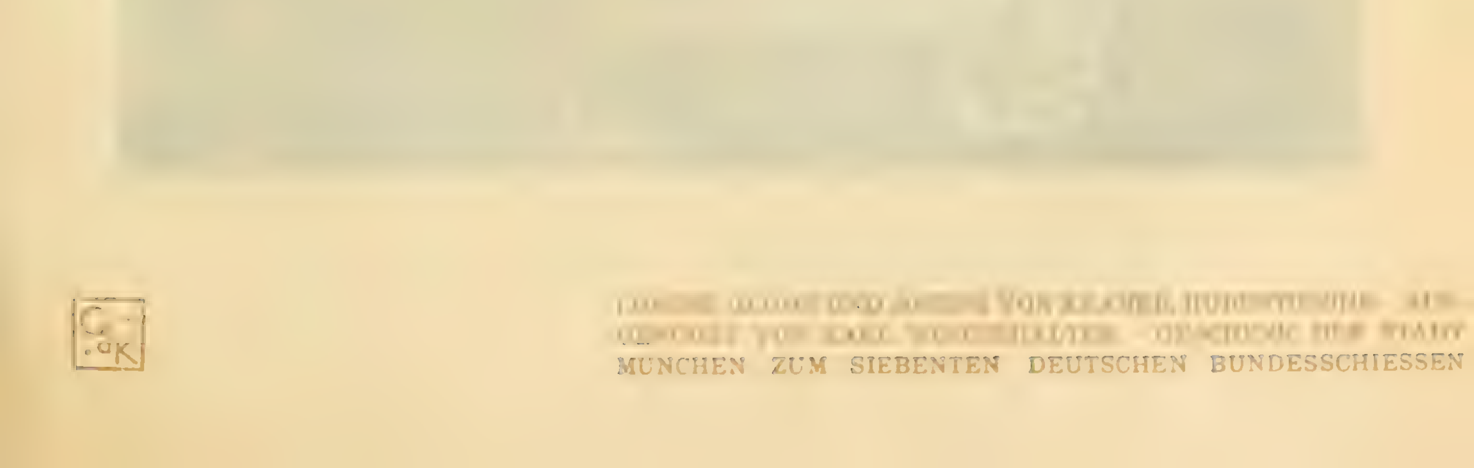
□ Abb. 422: Franz Brochier, Ehrendiplom, 1874 □

dem Museum verband sich alsbald eine Unterrichtsanstalt, die im Sinne der Kunstgewerbeschulen ersprießliche Wirksamkeit entfaltete [jetzt von Bruno Paul geleitet]. Zahlreiche Kunstgewerbeschulen und Fachschulen sind in der Folge in der preußischen Monarchie entstanden, vielfach im Ausbau früher bestehender Akademien und Kunstschulen [vgl. unten]. □

Im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts zählte man in Deutschland etwa 60 Kunstgewerbe- und Fachschulen. Kunstgewerbemuseen und bedeutende öffentliche Fachsammlungen bestehen neben den schon genannten noch in Köln, Düsseldorf, Krefeld, Flensburg, Magdeburg, Erfurt, Hannover, Braunschweig, Breslau, Altona usw. Mehrfach verbinden die lokalen Museen die Pflege des Kunstgewerbes mit der der Kunst und der Kulturgeschichte; zuweilen auch mit der der Biologie, wie zum Beispiel in Altona. □

Von den FREIEN HANSESTÄDTEN hat Hamburg zuerst die Pflege des Kunstgewerbes tatkräftig in die Hand genommen. Seine Gewerbeschule war den anderen deutschen Gewerbeschulen, sowohl in Zeit als Bedeutung lange Zeit ein Vorbild, und sein Museum für Kunst und Kunstgewerbe, das Justus Brinckmann ausgestaltet hat, zählt mit zu den besten des europäischen Festlandes. Bremen ist mit seinem Gewerbemuseum und seinen Schulen gefolgt; ebenso Lübeck mit ähnlichen Anstalten. □

Wie die Pflege der deutschen kunstgewerblichen Unterrichtsanstalten in der GEGENWART sich gestaltet hat, dafür möge eine kurze Übersicht über die des PREUSSISCHEN Staates Aufschluß geben. In Preußen hatte man schon 1787 und 1790 Kunstschulen und Provinzialkunstschulen eingerichtet, deren man im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts acht zählte. Sie waren bestimmt für 'die Lehrlinge und Gesellen solcher Handwerker und Fabrikanten, die zu geschmackvollen Formen und Verzierungen ihrer Arbeiten des Unterrichtes bedürfen'. In den schweren Zeiten, die Preußen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts durchzukämpfen hatte, gingen diese Kunstschulen wieder ein bis auf zwei. Und erst mit dem Ausgange der sechziger Jahre und insbesondere im siebenten Jahrzehnt kam es wieder zur Gründung zahlreicher gewerblicher Zeichenschulen, die man in der Folge gleich den alten Provinzialkunstschulen wesentlich zu Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen ausbaute. Neue traten hinzu. Nicht minder auch Fachschulen mannigfacher Art. Zurzeit bestehen in Preußen 35 kunstgewerbliche Lehranstalten, von denen 8 vom Staate, 10 vom Staate und anderen



[illegible]
MÜNCHEN ZUM SIEBENTEN DEUTSCHEN BUNDESSCHIESSEN









Abb. 423 und 424: [Links] Wollenweber, München, Straußeneibecher. [Rechts] Seubert, Stuttgart, □ **Punschbowle, ausgeführt von Ritter & Co., Eßlingen** □

unterhalten, 17 vom Staate durch einen Zuschuß gefördert werden. Im Durchschnitt werden diese 35 Schulen jährlich von 15000 bis 16000 Schülern besucht. Von den oben nicht mitgezählten 20 Fachschulen für Metallindustrie pflegen 2 auch kunstgewerbliche Fächer. Für die Textilindustrie bestehen 13 Fachschulen; auch ist neben zahlreichen Spitzennähkursen und Stickschulen eine Korbflechtschule tätig. Dem Fach- und Fortbildungsunterricht für das weibliche Geschlecht dienen 67 Anstalten, von denen nicht wenige auch in kunstgewerblichen Fächern unterrichten. An Fortbildungsschulen für das männliche Geschlecht zählte man im Jahre 1904 im ganzen 1580 mit 233386 Schülern. An Innungs- und Vereinsschulen 428 mit 28043 Schülern. Im ganzen verwendet der preußische Staat jetzt auf sein gewerbliches Unterrichtswesen rund 12 Millionen Mark gegen rund 3½ Millionen Mark im Jahre 1897. □

Von den romanischen Ländern hat FRANKREICH die öffentliche Pflege des Kunstgewerbes zuerst in die Hand genommen. Schon der französische Berichterstatter auf der Londoner Ausstellung 1851, Graf de Laborde, betonte, welche Gefahr dem französischen Kunstgewerbe durch die englische Tatkraft erwachse. Allerdings habe Frankreich auf der Ausstellung gesiegt, aber es könne seine Überlegenheit nur behaupten, wenn es sich auf das ernsthafteste zu neuen Kämpfen vorbereite. England entwickele eine neue Formenwelt, weil es die für den Gebrauch besten Formen suche und festhalte. So gelange es zu ausgezeichneten Gebrauchsformen und diese praktische Verwertbarkeit überwiege den Mangel an stilistischer Reinheit und idealer Formenschönheit. 'Hüten wir uns', schrieb Graf de Laborde damals in seinem Berichte, 'vor diesem praktischen Geiste; er wird



Abb. 425: Ziegler und Weber, Karlsruhe, Schrank

uns schlagen'! Wie in Deutschland, so verhallten auch in Frankreich damals die Worte des Mahners ungehört. Doch schon 1862 waren sie durch den Sieg des englischen Kunstgewerbes bestätigt, und nun erst, 1863, entstand in Frankreich die Union centrale des beaux arts appliqués à l'industrie, die in Paris ein Musée retrospective für das Kunstgewerbe gründete. Aus ihm ging später das Museum für die dekorativen Künste hervor, das sich jetzt im Pavillon de Marsan des Louvre befindet. Auch in den Provinzen entstanden zahlreiche Museen, so 1864 schon das Museum für Kunst und Industrie in Lyon. Einen großen Reichtum von kunstgewerblichen Schätzen besaß Frankreich allerdings schon in seinen umfangreichen Sammlungen zu Paris, zum Beispiel im Louvre, im Musée de Cluny, im Musée des arts et métiers, in den Fachsammlungen der Porzellanfabrik von Sèvres, der Manufacture des gobelins usw. □

Eine besondere Pflege widmete FRANKREICH mit der Zeit seinem SCHULWESEN. Man förderte namentlich die Zeichenschulen, die écoles de dessin, wie sie als staatliche, zum Beispiel die der Manufacture des gobelins, als städtische, zum Beispiel die Municipalschulen von Paris, und als private entstanden, und weiterhin die Handwerkerschulen, die écoles professionelles, von denen besonders die von Rouen lange Zeit große Bedeutung besaß. Im großen ganzen hat man in Frankreich Jahrzehnte hindurch den größten Wert darauf gelegt, daß die Schüler es lernten, die Technik vollkommen zu beherrschen und die historischen Vorbilder so getreu als möglich nachzubilden. Man hat also Ziele verfolgt, die sich im Grunde nur auf das rein Äußerliche richteten. Erst allmählich ist man davon abgewichen und mehr auf das eigentliche Wesen des kunstgewerblichen Erzeugnisses eingegangen. Immer aber ist dem kunstgewerblichen Bildungswesen Frankreichs das zu eigen geblieben, was es von vornherein als besondere Art besessen hat: nicht das Erziehen des ganzen Volkes, nicht das Heranbilden des Verbrauchers ist das Ziel, sondern die künstlerische und technische Vervollkommnung des Schaffenden, also des Erzeugers und insbesondere des Arbeiters. Dafür geschah und geschieht ungemein viel; bereits 1873 hatte Paris allein 33 öffentliche Zeichenschulen, in denen jeder Arbeiter sich weiterbilden konnte. Die Wirksamkeit dieser Schulen und ihrer Lehrer wurde durch Inspektoren sorgfältig überwacht und ständig vervollkommnet. Ganz ähnlich verfährt man auch in der Provinz. □

Eigentlich greift in Frankreich die Entwicklung der Schule am weitesten zurück. Denn, wie schon in Kapitel I betont, die Manufacture royale des meubles

de la Couronne war 1662 schon unter Colbert zu einer Hochschule des Kunstgewerbes geworden. Sie besaß eine Gliederung, die unter Lebrun streng durchgeführt wurde. Man unterschied zunächst entwerfende Meister, weiter Künstler, die auf ihrem besonderen Gebiete erfanden und ausführten, dann Kunsthandwerker, die unter künstlerischer Überwachung arbeiteten, und endlich Lehrlinge. Man nahm 60 bis 100 Zöglinge auf und wirkte stark erzieherisch auf sie ein, ließ sie zum Beispiel zu gewissen Zeiten zum Zeichenunterricht unter tüchtigen Meistern zusammenkommen usw. Hatte ein solcher Zögling sechs Jahre gelernt und noch vier weitere Jahre in der Manufaktur gearbeitet, so erhielt er das Meisterrecht. Es gingen somit aus dieser Manufaktur mit der Zeit lauter tüchtige Kräfte hervor, die stolz waren auf das, was sie gelernt hatten, und die dem Verständnis für gute Arbeit auch in der Provinz schnell Bahn brachen. □



Abb. 426: O. B. Friedrich, Dresden, Buffet, Nußbaumholz, 1876

Schon unter Colbert erörterte man 1669 und 1679 in Verordnungen den Plan von Provinzialfachschulen. Sie kamen nicht zustande. Zwar versuchte es Toulouse 1726, aber erst nach 1750 mit Erfolg. Inzwischen errichteten ihrerseits die Städte Rouen (1747), Reims, Marseille, Lyon (1756), Amiens, Dijon, Troyes, Tours (1777), Nancy, Bordeaux, Aix usw. Zeichenschulen. Diese Schulen vernichtete zumeist die französische Revolution. Der bekannte Blumenmaler J. J. BACHELIER veröffentlichte 1789 Vorschläge zu öffentlichen Kursen für Künstler und Handwerker, die sich einige Jahrzehnte später in den écoles des arts et métiers verwirklichten. Aber 1766 schon hatte er auf seine Kosten eine öffentliche und unentgeltliche Schule für Kinder und Lehrlinge der Gewerbetreibenden eingerichtet, die im nächsten Jahre der Staat übernahm. Sie hatte 1500 Zöglinge (vom achten Lebensjahre an) und hieß école royale gratuite de dessin. Auch diese Schule fegte die Revolution hinweg und erst 1805 entstand die Anstalt zu neuem Leben wieder. Aus ihr ging in der Folge die Pariser Kunstgewerbeschule, die école nationale des arts décoratifs hervor. Auch entstanden unter Napoleon I. noch zahlreiche Schulen wie die von Alençon u. a. Im Jahre 1802 endlich gelangte auch ein anderer Plan Bacheliers zur Verwirklichung, der Unterricht der Frauen. Die Gräfin de Montizon eröffnete eine solche Zeichenschule, aus der in der Folge die staatliche Zentral-



□ Abb. 427: Carl Schuh, Wien, Polsterstuhl □

anstalt Frankreichs für den Kunstunterricht der Frauen hervorging. □

Die Revolution, die auch die alten Akademien aufgehoben hatte, vereinigte die Kunstakademien im Institut und rief die école des beaux arts ins Leben; unter Napoleon trat als mächtigste Förderung die Gründung von 22 Provinzialmuseen hinzu. Auch entstanden noch die écoles des beaux arts in Lyon und Dijon. □

Auch hier blieb nicht ohne Einfluß die Entwicklung der technischen Schulen. Noch während der Revolution entstand der Gedanke einer école des travaux publics, der zur école polytechnique führte. Neben Schulen für Straßen- und Brückenbau und Unterrichtsanstalten für Bergbau waren schon frühzeitig Schulen getreten, die den Unterricht in dem anstrebten, was wir heute Kunstgewerbe nennen. Die erste dieser Schulen gründete der Herzog François Alexandre Frédéric de Larochefoucauld-Liancourt im Jahre 1788 in Liancourt. Sie wurde in der Revolution Staatsanstalt, 1799 nach Compiègne und 1806 nach Châlons sur Marne verlegt. Eine zweite wurde durch Napoleon in Beaupréau bei Angers 1803 gegründet und eine dritte 1813 zu Aix in der Provence. Dazu entstand 1826 eine Werkmeisterschule, die école de la martinière in Lyon und in Paris 1829 unter Lavallé die Lehranstalt für Zivilingenieure, die dreißig Jahre später vom Staat übernommen die école centrale des arts et manufactures bildete.

In der Folge ließ die Tätigkeit des französischen Staates nach, weshalb von PRIVATER Seite aus ziemlich viel für die Schulen geschah. Industrielle Gesellschaften, besonders in Lyon, Mülhausen, Lille, Castres, Amiens, Rouen, Nantes, Marseille, Bordeaux, Le Hâvre nahmen die Weiterbildung des gewerblichen und kunstgewerblichen Nachwuchses energisch in die Hand, unterhielten Schulen, Werkstätten, Sammlungen usw. □

Es erübrigt sich darzulegen, daß ein Buch wie das vorliegende nicht die Entwicklung der kunstgewerblichen Museen und Schulen in allen Kulturstaaten verfolgen, sondern nur den allgemeinen Gang schildern und durch einzelne Beispiele wie oben näher erläutern kann. Daher möge über die noch nicht besprochenen Länder das folgende genügen: Die zahlreichen Schulen ITALIENS verfolgen wesentlich praktische Zwecke. Ebenso die von SPANIEN und PORTUGAL. Italien verfügt dazu über eine große Reihe vortrefflicher Museen. □

In RUSSLAND hat sich das kunstgewerbliche Bildungswesen an das Museum Stroganoff in Moskau geknüpft. Mit diesem ausgezeichneten, überaus reichhaltigen Museum hat man eine Kunstgewerbeschule verbunden, die vorbildlich für







ganz Rußland geworden ist und im Sinne von South Kensington Lehrkräfte heranbildet. In ähnlicher Weise versucht die société d'encouragement in Petersburg zu wirken. Im großen ganzen bestreben sich die russischen Museen und Schulen einen nationalen Stil zu pflegen und weiterzubilden.

Die Schweiz, Belgien, Holland, Schweden, Norwegen und Dänemark haben mit der Zeit ihr kunstgewerbliches Bildungswesen auf ähnlichen Grundlagen aufgebaut, wie die anderen europäischen Völker. Auch Amerika folgt in der Hauptsache denselben Bahnen, wenngleich es in manchen Punkten, so hauptsächlich im Zeichenunterricht, seine eigenen Wege geht. □



□ Abb. 128: Carl Giani, Wien, gestickter Teppich, 1875 □

Auf eines sei hingewiesen. Die kunstgewerbliche Bewegung, die an die Londoner Ausstellung 1851 und an das Auftreten Sempers angeknüpft und das kunstgewerbliche Bildungswesen wie geschildert in die Wege geleitet hat, sie hat auch ganz unmittelbar den Anstoß dazu gegeben, daß man überall das ZEICHNEN unter die Gegenstände der allgemeinen Schulerziehung aufgenommen hat. — — — □

Jedes Kunstgewerbemuseum besitzt seine EIGENART insofern, als es sich durch besonders bedeutsame Stücke oder durch Reichhaltigkeit einzelner Abteilungen vor anderen Museen auszeichnet. Diese Vorzüge beruhen meist auf örtlichen Verhältnissen, auf der Entwicklung des Museums usw.; sie hier anzuführen, verbietet der Rahmen des Buches. Es kann vielmehr nur ein Beispiel gegeben werden, indem ganz flüchtig der Umfang dessen gekennzeichnet wird, was in den Museen von PARIS an kunstgewerblich wertvollen Objekten aufgespeichert worden ist. Paris vereinigt in seinen öffentlichen Sammlungen mehr davon, als jede andere europäische Großstadt. Der (oder das) Louvre, das alte Schloß der französischen Könige, das seine heutige Gestalt der Bautätigkeit fast aller Herrscher Frankreichs seit Franz I. (1515—1547) verdankt, birgt in seinen Räumen, die ein großes Viereck mit daran sich schließenden zwei langen Flügeln bilden, eine einzigartige Sammlung oder richtiger Vereinigung von Sammlungen. Nur die Räume zu durchwandern erfordert schon an zwei Stunden. Die Gemälde und Zeichnungen, die Ludwig XIV. in seinem berühmten cabinet du roi vereinigte (in die auch die

Sammlungen Mazarins und Jabachs übergingen), bildeten mit mancherlei anderem den Grundstock der Sammlungen. Unter der Revolution, die alle in öffentlichen Gebäuden, in Kirchen und Klöstern vorhandenen Kunstschätze als Staatseigentum hier zusammenzog und später auch allen Kunstbesitz der Könige hinzufügte, wurde das Louvre öffentliches Museum, das man am 10. August 1793 eröffnete. — Das Erdgeschoß enthält das ägyptische und das asiatische Museum, sowie die große Skulpturensammlung. Im oberen Stockwerk befinden sich die Gemäldegalerie, die Fortsetzung der ägyptischen und griechischen Altertümer und die wertvollen Sammlungen von kunstgewerblichen Erzeugnissen, während im zweiten Stocke, neben einer umfangreichen Sammlung neuerer französischer Gemälde, ein Marinemuseum, ein chinesisches und ein ethnographisches Museum ihren Platz erhalten haben. Das chinesische Museum wird durch die collection Grandidier ergänzt, eine überaus reiche Sammlung chinesischer und japanischer Kunsttöpfereien im zweiten Stocke des großen Flügels an der Seine. Die kunstgewerblich wichtigsten Objekte umschließen die Räume im oberen Stock des alten Schloßviereckes, so die nach der place du Louvre gelegenen Säle mit assyrischen, babylonischen, syrischen und phönizischen Erzeugnissen und den vielen kleineren ägyptischen Arbeiten. In dreizehn Sälen (nach der Seine zu) befindet sich das Museum der antiken Keramik mit der Sammlung Campana. Der pavillon de Sully umschließt die antiken Bronzen, von denen der Saal mit den antiken Schmucksachen zur galerie d'Apollon führt, der sich in ihrer Art keine andere Galerie der Welt an die Seite stellen kann. Wertvolle Möbel aus der Zeit Ludwigs XIV. stehen hier, auf ihnen und in besonderen Schauschränken Kunstwerke aus edlen Metallen, geschnittenen Steinen und Schmelzarbeiten. Die Sammlung der kleineren kunstgewerblichen Erzeugnisse des Mittelalters und der Neuzeit ist über mehrere Säle in verschiedenen Flügeln verteilt. Die donation Rothschild, die Stiftung Adolfs von Rothschild, die vornehmlich kirchliche Gegenstände umfaßt, hat allein einen Wert von 20 Millionen Franken. Fünf große Säle bergen Arbeiten aus Metallen und Erzeugnisse der Kunsttöpferei, fünf weitere Säle ausgezeichnete Möbel des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts (zum größeren Teile aus dem früheren Garde meuble), darunter solche von Boulle, Öben, Riesener, Bennemann, Carlin und anderen, neben berühmten Erzeugnissen der Gobelinmanufaktur nach Entwürfen von Raffael, Lebrun usw. □

Der nördliche Flügel des Louvre endet im pavillon de Marsan. Dort hat das musée des arts décoratifs seinen Platz gefunden. Die 1863 gegründete union centrale des beaux arts appliqués à l'industrie verschmolz 1871 mit einer ähnlichen durch den Herzog von Chaulnes geschaffenen Vereinigung zur union centrale des arts décoratifs; sie veranstaltete von 1880—1892 sieben Ausstellungen im palais de l'industrie und legte dort 1882 ein ständiges Museum für die dekorativen Künste an, für das der Staat in der Folge den pavillon de Marsan bereit stellte. Neben einer Bibliothek mit öffentlichem Lesesaale enthält das Museum im Erdgeschoß die Erzeugnisse der Neuzeit, im oberen Geschoß die Sammlungen aus den Zeiten der Gotik, der Renaissance, des Barocks und Rokokos, im zweiten Stock endlich die von der Zeit Ludwigs XVI. und die Sondersammlungen der Stoffe, Schmiede-





arbeiten, spanischen, italienischen und deutschen Arbeiten. Denn die anderen Abteilungen umschließen zumeist nur französische Arbeiten. □

Eine wesentliche Ergänzung erhalten alle diese Sammlungen noch durch die weiteren Museen von Paris, so das musée Carnavalet, das wesentlich der Geschichte der Stadt Paris gewidmet ist, aber auch zahlreiche kunstgewerblich bemerkenswerte Stücke enthält. Weiter das musée Cernuschi, eine kleinere Sammlung chinesischer und japanischer Kunstwerke, namentlich reich an Bronzen, deren es mehr als 2400 besitzt. In allem anderen wird dieses Museum durch das musée Guimet übertroffen, eine Sammlung, die ein eigenes Gebäude an der Place d'Jena einnimmt. Die Sammlung, 1886 dem Staate von Emile Guimet aus Lyon geschenkt, umfaßt eine außerordentlich reiche Sammlung von Kunstwerken und kunstgewerblichen Gegenständen, die der Gottesverehrung der Inder, Chinesen und Japaner dienen. In der Avenue du Trocadéro, die die Place d'Jena schneidet, liegt das musée Galliéra in einem von Ginain entworfenen Renaissancebau, den die Herzogin von Galliera hat errichten lassen und der jetzt eine städtische Kunstsammlung und vor allen Dingen reiche Sammlungen neuerer kunstgewerblicher Arbeiten enthält. Die Nationalbibliothek birgt reiche Schätze von Medaillen und Antiken, insbesondere geschnittenen Steinen, Schmucksachen, Gläsern, Waffen usw. Ein Schmuckkästlein seiner Art aber, und vielleicht nach dem Werte seiner Schätze im Vergleich zu Rahmen und Umfang die beste kunstgewerbliche Sammlung Europas enthält das musée de Cluny. Das hotel de Cluny erhebt sich angeblich an Stelle des Palastes, den der römische Kaiser Constantinus Chlorus während seines Aufenthaltes in Gallien [293—306] erbaut hat. Etwa 1331 haben die Äbte der Benediktinerabtei Cluny [bei Mâcon in Burgund] die Ruine erworben und Ende des fünfzehnten Jahrhunderts das heutige Gebäude in spätgotischem Stile aufgeführt. Der berühmte Sammler Alexandre du Sommerard erwarb es 1833 und stellte hier seine Sammlungen auf. Nach seinem Tode, 1842, kaufte der Staat Gebäude und Sammlung und verband damit die benachbarten Ruinen der römischen Thermen, die die Stadt Paris geschenkweise überließ. Damit wurde das ganze zu dem berühmten musée de Cluny, das mehr als 11000 wertvolle alte Objekte umfaßt. Darunter vortreffliche alte Holzschnitzereien, Teppiche, Fayencen, Emaillen, Elfenbeinarbeiten und Goldschmiedearbeiten [z. B. die goldenen Votivkronen von Guerrazar mit der Krone des gotischen Königs Reccesvinth, die goldene Altartafel des Domes zu Basel, die goldene Rose von Basel]. □

Im Zusammenhange mit dem, was über das Entstehen der kunstgewerblichen Museen gesagt ist, ist hier auch kurz auf die Geschichte des kunstgewerblichen SAMMELNS überhaupt einzugehen. Es liegt ohnehin nahe zu fragen, wie die kunstgewerblichen Museen innerhalb der wenigen Jahrzehnte, in denen sie gleichsam unmittelbar aus dem Boden herauswachsen, so ansehnliche Mengen von kunstgewerblichen Sammelstücken aufbringen können. Durch unmittelbares Sammeln, also durch Aufsuchen der kunstgewerblichen Objekte in Privatbesitz, war das Ziel so schnell nicht zu erreichen, wenngleich gerade darin unter dem aufblühenden Interesse für das Kunstgewerbe ungemein viel erzielt wurde. Auch die sehr schnell einsetzende, umfassende Tätigkeit des Kunstmarktes genügte nicht. Es gingen



□ Abb. 429: Anton Pössenbacher, München. Erker, 1876 □

vielmehr den Museen Bestände zu, die frühere Zeiten bereits als Kunstobjekte gesammelt hatten. Insofern reicht das Sammeln kunstgewerblicher Erzeugnisse an sich ebenso weit zurück, wie das von Erzeugnissen der Kunst überhaupt. Frühere Zeiten trennen beides nicht von einander; daher haben beide durch Jahrhunderte hindurch auch eine gemeinsame Geschichte des Sammelns. Der Gedanke freilich, Sammlungen der Allgemeinheit zu öffnen, entsteht erst um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts; bis dahin beherrscht die private Sammeltätigkeit das Feld und nur die zahlreichen kunstgewerblichen Erzeugnisse, die sich in den Gotteshäusern zusammenfinden, kann man in gewissem Sinne als öffentlich zugängliche betrachten. □

Schon die Griechen widmen ihren Tempeln Weihgeschenke und bilden daraus die öffentlich sichtbaren TEMPELSCHÄTZE. Beutestücke, naturgeschichtliche Sonderbarkeiten und ethnographische Merkwürdigkeiten sind darunter ebenso vertreten wie die Erzeugnisse der Kunst und des Kunstgewerbes [die man meist als Weihgeschenke besonders anfertigt]. Diese hellenischen Sitten übernehmen die Römer; durch das ganze klassische Altertum hindurch bleibt so der Tempelschatz die einzige öffentliche Sammlung auch kunstgewerblicher Erzeugnisse. Nicht nur die gleiche Aufgabe erfüllt in der christlichen Zeit der KIRCHENSCHATZ, sondern noch eine weit höhere. Denn im Gerät der christlichen Kirche entfaltet das Kunstgewerbe sein höchstes Können, und indem die Kirche dieses treu behütete Gerät öffentlich gebraucht, es vielfach auch während des Nichtgebrauches allen sichtbar aufstellt, kommen die besten Leistungen des Kunstgewerbes immer wieder der Öffentlichkeit vor Augen. Wie die Reisenden der antiken Welt nicht müde werden, die Herrlichkeiten der Tempelschätze zu schildern, so geht im Mittelalter die Kunde von kostbarem Kirchengerät mündlich und schriftlich durch die Lande und so leiten später nach Erfindung der Buchdruckerkunst die mannigfachsten Veröffentlichungen, von den alten Heiltumsbüchern bis zu den neuesten Reiseführern, die Allgemeinheit zu den köstlichen Erzeugnissen des Kunsthandwerkes, die die Kirche uns bewahrt hat. Ohne diese Obhut der Kirche würden unsere Sammlungen und unser Wissen gar viele Lücken aufweisen; man denke beispielsweise nur daran, daß sich die Geschichte der Seidenweberei und der Goldschmiedekunst im Mittelalter zum großen Teile nur auf Kirchenschätze stützt. □

Das, was wir heute als öffentliche Sammlungen bezeichnen, hat sich aus den privaten entwickelt. Ihre Anfänge liegen in den SCHATZKAMMERN, die die Herrscher der antiken Welt erbauen. Besitz verleiht Macht; die gedrängteste Form des Besitzes bietet neben dem gemünzten Golde vor allem das kunstvolle Erzeugnis, die Kostbarkeit. In diesem Sinne sammeln die Fürsten der alten Welt. Erst unter den pergamenischen Königen, insbesondere unter Attalos II. [159—138 vor Christo] und unter den Ptolemäern in Ägypten entwickelt sich eine Art von öffentlichen Kunstmuseen. Vielleicht wäre es unter den Römern, die leidenschaftliche Sammler waren, überhaupt zu einer Art von öffentlichen Kunstsammlungen gekommen, wenn Agrippas Antrag, alle Kunstwerke als öffentlichen Staatsbesitz zu erklären, Billigung gefunden hätte. So aber sammelte man in Rom privatim weiter mit einer geradezu fabelhaften Gier: Bücher, geschnittene Steine, kostbare Möbel, Silber- und Goldgefäße, Kleinodien, Bronzen, Prachtgewänder und Bildwerke. Tatsächlich vereinigen die Römern in ihren Sammlungen die Schätze der ganzen, damals bekannten Welt; vielfach durch regelrechtes Ersteigern, Kaufen und Tauschen, nicht selten aber auch durch Erobern und Erpressen. Gerade die Sammelleidenschaft verleitet oft zu argem Mißgriff, wie beispielsweise Ciceros Reden gegen Verres erkennen lassen. Übrigens waren beide, Verres wie Cicero, leidenschaftliche Sammler; Sulla, Pompejus, Varro, Asinius Pollio, Sallust, Augustus und andere nicht minder. Berühmt waren die überaus reichen und kostbaren Schätze der Villa Hadrians. □



□ Abb. 430: Pallenberg, Köln Schrank, 1876 □

Während des ersten christlichen Jahrtausends beschränkt sich auch die weltliche Sammeltätigkeit im wesentlichen auf das Anlegen von Schatzkammern und das Vermehren ihrer Bestände. In der Kirche hingegen vereinigen sich kostbare Schätze des zeitgenössischen Kunstgewerbes, in Italien häufig genug neben oder unmittelbar verknüpft mit dem, was die Antike hinterlassen hat. Überall gesellen sich, insbesondere im ersten Drittel des zweiten christlichen Jahrtausends, zu den heimischen Erzeugnissen solche der Fremde, wie sie sich beispielsweise den Kaufleuten und den Kreuzfahrern erschließen, oder wie sie ganz unmittelbar durch den



Abb. 431: Luigo Frullini, Florenz, holzgeschnitzte Wanduhr, 1875 ◻

Handel mit der Levante und den Überlandhandel innerhalb Europas hereinkommen: kostbare Seidengewebe, Gläser und Fayencen des Morgenlandes, Kristall- und Goldgefäße, Elfenbeinwerke, Metallgeräte. Wie in der antiken Welt, so treten zu alledem noch merkwürdige Naturprodukte und ethnographische Objekte, namentlich aber die Gegenstände, mit denen die mittelalterliche Denkweise allerlei Geheimnisse verknüpft. Dazu gehören die Antilopengehörne, die man als Greifenklauen anspricht, die Narwalzähne, das sind die Stoßzähne jenes nordischen Seesäugetieres, in denen man die Waffe des Einhorns erblickt, dazu gehören weiter die Straußeneier, denen man großen Wert beimißt, die Natterzungen, die in Wirklichkeit Haifischzähne sind, die Schalen aus Achat oder Zedernholz, mit denen sich der Glaube an übernatürliche Eigenschaften verknüpft, weiter die Bezoare [die Magensteine der Kamele], denen man besondere Heilkräfte zuschreibt, die Rhinozeroshörner, die gegen Gift schützen, die Riesengebeine, die tatsächlich nur Mammut- oder Walfischknochen sind u. a. m. Träger geheimnisvoller Kraft waren auch die Edelsteine und Halbedelsteine, also auch die antiken Gemmen. Selbst mit den geschnitzten Elefantenzähnen [Olifanten] verknüpfen sich vielfach solche Vorstellungen. Deshalb werden auch alle diese Naturprodukte in der mannigfaltigsten Weise vom Kunstgewerbe verarbeitet und die so gewonnenen Geräte in den fürstlichen Schatzkammern als Kostbarkeiten verwahrt. ◻

Mit dem ausgehenden Mittelalter tritt jedoch der ursprüngliche Zweck der Schatzkammern wieder zurück. Die eigentliche Sammellust erwacht und wendet sich alsbald mit zunehmendem Eifer den eben geschilderten und anderen Gegenständen zu. Diese Gegenstände bilden in Mittel- und Nordeuropa zusammen mit den Werken der Kunst und des Kunsthandwerkes den Inhalt der jetzt aufblühenden KUNST- UND WUNDERKAMMERN. Die Zeitverhältnisse bringen es mit sich,



[OBEN] DZIEDZINSKI u. HANUSCH, WIEN · KAMINGARNITUR IN BRONZE, 1878
[UNTEN] FERDINAND VON MILLER, MÜNCHEN · SCHMUCKKASTEN, 1876





Abb. 432: Egisto Gajani, Florenz, Bücherschrank, 1876

daß diese Kammern zunächst meist im Besitz fürstlicher Personen entstehen. Der erste solcher Sammler im großen Stile war der Herzog JEAN DE BERRY |1340 bis 1416|, der auf seinem Schloß Mehun-sur-Yèvre eine berühmte Kunstkammer anlegte. Sie enthielt bereits vortreffliche kunstgewerbliche Arbeiten, sowohl zeitgenössische als ältere, sogar solche antiken Ursprunges, aber auch, kennzeichnend genug, bereits Fälschungen. Mehr dem Inhalte von Schatzkammern näherte sich der berühmte Besitz der Herzöge von Burgund; vieles von ihren Schätzen ging durch Kaiser Maximilians Heirat mit Maria von Burgund |1477| an die Habsburger über und hat sich zum Teil bis heute erhalten. Die Tochter des Kaiserpaares, Margarethe von Österreich, sammelte als Statthalterin der Niederlande eifrig auf ihrem Schloß zu Mecheln; die hervorragendste Kunstkammer aber schuf Herzog Ferdinand von Tirol |1529—1595|, der Gatte der Philippine Welser, auf seinem Schloß Ambras. Diese berühmte AMBRASER SAMMLUNG, deren wesentlicher Teil insbesondere kunstgewerblicher Art sich heute im K. K. Hofmuseum zu Wien befindet, wurde gleichsam das Vorbild für zahlreiche andere fürstliche Kunstkammern, so zum Beispiel für die der bayerischen Herzöge Albert V. und Wilhelm V. Auf dem Hradschin zu Prag vereinigte Kaiser Rudolf II. |1576—1612|



Abb. 433: Gaetano Gori, Guidi und Querci in Siena, geschnitzter Holzrahmen, 1873

eine bunte Reihe von Schätzen, die später in alle Winde gingen. In Dresden entstand eine reiche Kunstkammer, die in gewisser Art im Grünen Gewölbe fortlebt; die Höfe von Berlin, Salzdahlum [Braunschweig], Kassel, Schleswig [Herzöge von Gottorp], Kopenhagen und andere folgten mit ähnlichen Sammlungen. Bis in das neunzehnte Jahrhundert hinein bestanden diese Kunstkammern. In Spanien, Frankreich und England fehlte es nicht an Verwandtem, und neben die fürstlichen Sammler traten mit der Zeit auch die bürgerlichen. Ganze lange Reihen von berühmten Sammlern kennen wir, zum Beispiel Willibald Pirkheimer, Lorenz Hofmann, Chr. L. von Hagedorn, Graf Brühl, von Hanecken, Baron Stosch, Graf Firmian, L. von Minutoli und andere unter den Deutschen, Erasmus von Rotterdam, Uytenbogaard und Jan Six unter den Holländern, Roccox und Gevaerts unter den Flamen, Thomas Graf von Arundel, Hans Sloane und Sir Wallace unter den Engländern, Richelieu, Mazarin, Fouquet, Colbert, Seroux d'Againcourt, Tavernier, Thevenot, Blondel d'Azincourt, de Sommerard, die Gebrüder Goncourt, Spitzer und Bing unter den Franzosen, Mendoza und Olivarez unter den Spaniern, Lorenzo di Medici, Baldassare Castiglione, Pietro Aretino, Poldi-Pezzoli und Kardinal Albani unter den Italienern. — Der Kürze wegen sind unter diesen Sammlern auch die bedeutenderen der neueren Zeit mit genannt.

Was die zahlreichen Sammler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts zusammentrugen, blieb freilich immer Privatbesitz, und nicht auf Werke der Kunst und des Kunstgewerbes allein richtete sich ihr Augenmerk, sondern mit wenigen Ausnahmen auch auf Objekte der Naturgeschichte und Ethnographie. Da man schließlich neben diesen Dingen auch die Merkwürdigkeiten oder Kuriositäten, insbesondere allerlei Instrumente und mechanische Kunstwerke, Absonderlichkeiten und Naturspiele, Gegenstände des Gruselns und des Glaubens an übersinnliche Kräfte [zum Beispiel die Alraunen] sammelte, so wurden viele dieser Kunstkammern zu KURIOSITÄTENKABINETTEN. Über sie entstand schnell eine Literatur; darunter die Museographia von C. F. Neickelio [1727], einem Kaufmanne namens Caspar Friedrich Jenckel, der die meisten Kunstkammern Europas aus eigener Anschauung schilderte. In diesen Kunstkammern, deren Inhalt man allgemein in Naturalia und Arteficiosa schied, spielten unter den 'Arteficiosis oder was die Kunst durch Menschen verfertiget' die kunsthandwerklichen Erzeugnisse eine beträchtliche Rolle, und viele der berühmten Sammler haben gerade durch die Auf-



[OBEN] J. C. PFAFF IN BERLIN WOHNZIMMER 1879
[UNTEN] CARL WEICHHARDT, LEIPZIG DIELE



träge, die sie tüchtigen Kunsthandwerkern für ihre Sammlungen erteilten, das Kunstgewerbe tatkräftig gefördert. Freilich behält man für Kuriositäten lange Zeit noch eine große Wertschätzung übrig, so zum Beispiel für die schon erwähnte Waffe des Einhorns, den Narwalzahn, deren einen man um 1525 mit 27 000 Dukaten, also mit mehr als 256 000 Mark [nach heutigem Geldwerte etwa 1 Million Mark] bezahlte und noch im achtzehnten Jahrhundert als Eingehürn bezeichnete. Erst unter dem Einflusse der wachsenden naturwissenschaftlichen Erkenntnis und der aufblühenden Kunstwissenschaft vollzog sich eine Scheidung der Kunstkammern und Kuriositätenkabinette in naturwissenschaftliche und in Kunstsammlungen, wobei allmählich die Kuriositäten fast ganz verschwanden.



Abb 434: Andrea Baccetti, Kredenz in maurischem Stil, 1876 □

Diese Scheidung hatte sich in Italien von langer Hand vorbereitet. Man sammelte dort schon seit dem Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts Gegenstände der Kunst getrennt von denen der Naturgeschichte. Es entstanden GALERIEN, wenn auch zumeist in fürstlichem Privatbesitze, in Florenz [wesentlich durch Lorenzo de Medici 1449—1492], in Mantua, Modena, Neapel, Rom, Genua, Venedig. Das italienische Beispiel wirkte namentlich auf Frankreich nachhaltig ein; Franz I. von Frankreich [1515—1547] sammelte in Fontainebleau beträchtliche Kunstschätze. Im siebzehnten Jahrhundert erfuhr die königliche Sammlung [die spätere Galerie des Louvre] dadurch, daß man die Privatsammlungen des Kardinals Mazarin und des Bankiers Jabach ankaufte, eine Bereicherung, die, wie schon erwähnt, den Grund zu der heutigen bedeutenden Größe der Louvre-Sammlungen legte. Auch in England entwickelte man eine nach Kunst- und Naturobjekten getrennte Sammeltätigkeit, die um so beträchtlichere Erfolge erzielte, je mehr begabte und vermögende Sammler, wie zum Beispiel Graf Arundel, große Auslandsreisen unternahmen nur um unmittelbar Schätze für ihre Kunstsammlungen zu gewinnen. □

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts keimt allmählich der Gedanke ÖFFENTLICHER MUSEEN heran. Die Päpste Clemens XII. [1730—1740] und Benedikt XIV. [1740—1758] lassen das kapitolinische Museum erstehen. Clemens XIV. [1769—1774] erklärt die vatikanische Sammlung zum Staatseigentum. Seit 1747 zeigt man in der Nationalbibliothek zu Paris die Münzsammlung öffentlich; seit dem 14. Oktober 1750 sind die Bilder, die Ludwig XV. von Versailles nach dem Palais de Luxembourg in Paris hat bringen lassen, zweimal wöchentlich



Abb. 435: Georg Hauberrisser, Schreibtisch im Bügermeister- □ zimmer des neuen Rathauses zu München □

für jedermann zu sehen. In England hinterläßt der Arzt und Naturforscher HANS SLOANE [1660 bis 1753] seine Bücher und Sammlungen dem Staate und gibt Anlaß zur Gründung des Britischen Museums [1759]. Die französische Revolution erklärt 1791 allen königlichen Besitz zum Nationaleigentum und den Louvre zum Zentralmuseum; der französische Staat führt ihm seit 1797 grundsätzlich jeden wertvollen Kunstbesitz aus den besiegten Staaten Europas zu. Daraus entsteht 1803 die großartige Sammlung des Louvre, des damaligen musée Napoléon, das allerdings 1815 den Verbündeten, den Besiegern Frankreichs, ihr künstlerisches Eigentum wieder zurückgeben muß. Allein es bleiben Kunstschätze genug übrig um die Sammlungen des Louvre zu den bedeutendsten der Welt zu machen. Auch der Gedanke, Kunstwerke in öffentlichen Museen unentgeltlich zu zeigen, bleibt von nun an lebendig; das Belvedere in Wien ist schon unter Joseph II. öffentlich zugänglich, 1830 öffnen das Alte Museum in Berlin und die Glyptothek in München ihre Pforten dem allgemeinen Besuche. Zahlreiche andere Museen folgen; sie alle werden zu öffentlichen Einrichtungen, die sich im Besitze der Krone, des Staates oder der Gemeinden befinden. □

So sind die meisten Museen der Hauptstädte Europas aus dem Kunstbesitze der regierenden Familien hervorgegangen. Beispielsweise wurden im kunsthistorischen Hofmuseum zu WIEN 1889 viele Kunstschätze des österreichischen Kaiserhauses vereinigt. Daher enthält dieses Museum auch unter seinen Schätzen die wertvollsten Erzeugnisse des alten Kunstgewerbes [namentlich in den nach der benachbarten Babenbergerstraße zu belegenen Sälen des Hochparterres], darunter antike Goldarbeiten und geschnittene Steine, vor allem aber kunstgewerbliche Erzeugnisse vom Mittelalter bis zur neuesten Zeit. Unter diesen befinden sich Stücke, die noch aus dem Besitze der Herzöge von Burgund stammen, andere, die einst der Kunst- und Wunderkammer Rudolfs II. von Habsburg in Prag angehört haben, wieder andere, die einst die Ambraser Sammlung gebildet haben usw., burgundische Meßgewänder, das berühmte Salzfaß von Benvenuto Cellini, Schalen, Becher und Kannen aus Bergkristall, Onyx und anderen Halbedelsteinen, Goldschmiedearbeiten von Christoph und Wenzel Jamnitzer, Elias und Christian Lenker,



FRANZ VON HOVEN, FRANK-
FURT AM MAIN · SPEISEZIMMER





weiter venezianische Gläser, italienische Majoliken, Limusiner Emaillen, prunkvolle Möbel der Renaissance, Spielbretter und andere Arbeiten in Buchsbaum und Elfenbein, treffliche Bronzen usw. Auch die Waffensammlung dieses Museums birgt manches kunstvolle Stück, wie den Rundschild Kaiser Maximilians I., die große Harnischgarnitur Kaiser Ferdinands I. [Garnitur mit den Rosenblättern], den Feldharnisch, Prunkschild und Prunkdegen Karls V. usw. Dazu kommen Gewehre und Pistolen in kunstvoller Arbeit, Jagdwaffen und Jagdgeräte, Fahnen und dergleichen. □



Abb. 436: Hitzig, Berlin Bibliothekzimmer im Schlosse □ zu Dwasieden auf Rügen □

Die Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses in der Hofburg zu Wien birgt den Hausschatz des habsburgisch-lothringischen Hauses an Krönungsinsignien, so die Kleinodien des römisch-deutschen Reiches, darunter die Kaiserkrone, weiter die Krönungsgewänder der normannischen Könige, die Kleinodien aus dem Schatze des Ordens vom goldenen Vließ, die österreichische Kaiserkrone, den Privatschmuck des österreichischen Kaiserhauses mit dem Florentiner Diamanten von 133½ Karat u. a. m. Neben alle diese Schätze tritt noch das, was das K. K. Museum für Kunst und Industrie in Wien umschließt. Nach der einen oder anderen Richtung hin ergänzend wirken die geistliche Schatzkammer der Hofkapelle, die sehr kostbare Erzeugnisse umfaßt, das Historische Museum der Stadt Wien, das manches kunstgewerbliche Stück enthält, und das Museum für österreichische Volkskunde, das namentlich die ländliche Bevölkerung Österreichs in ihren Behausungen und Gewohnheiten kennzeichnet. Hier sind außer mancherlei Geräten, Geschirren, Trachten und bäuerlichen Arbeiten vornehmlich die acht Bauernstuben von Bedeutung, die dieses Museum aufzuweisen hat. □

In ähnlicher Weise werden in den meisten Hauptstädten Europas die Kunstgewerbemuseen noch durch Museen ergänzt, die der Geschichte und Kulturgeschichte, oder der Kunst und der Ethnographie, oder der Volkskunde u. a. gewidmet sind. So zum Beispiel in Berlin das Kunstgewerbemuseum [in dem auch die alte Kunstkammer der preußischen Herrscher aufgegangen ist] durch das Antiquarium der Königlichen Museen, durch das Kaiser-Friedrich-Museum, durch das Hohenzollern-Museum, das Museum für Völkerkunde, das Zeughaus, das Museum

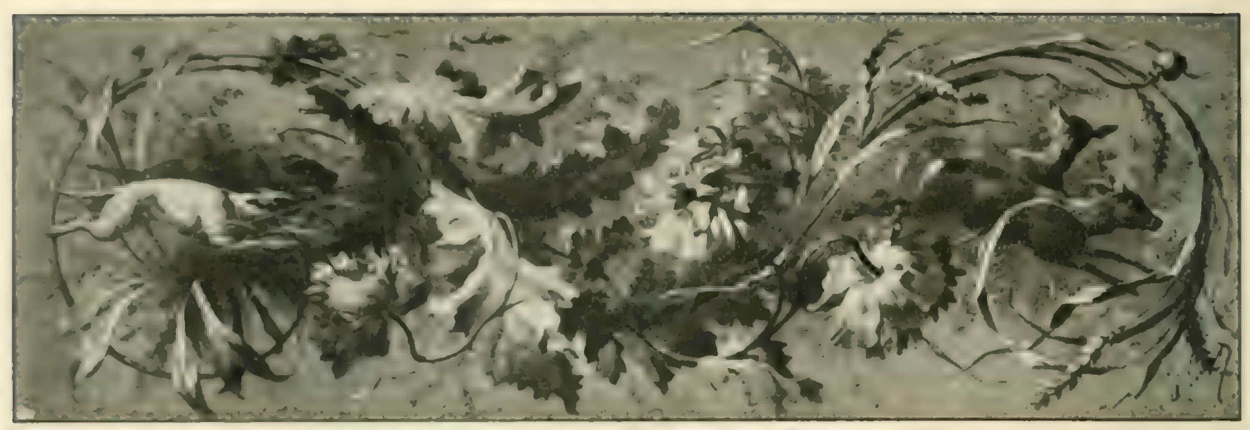


Abb. 437: A. Picard, Paris. Dekorativer Fries, um 1876

für Volkskunde und das Märkische Museum, oder in Stockholm das Nationalmuseum durch die Sammlungen des Nordischen Museums und die auf Skansen.

Österreich zählt hervorragende PRIVATSAMMLUNGEN, so die von Dr. Albert Figdor in Wien und von Graf Hans Wilczek auf Schloß Kreuzenstein, wie sich weiter auch im Besitze der alten Geschlechter, der Liechtenstein, Schwarzenberg, Lobkowitz, Windischgrätz u. a. ausgezeichnete kunstgewerbliche Schätze erhalten haben. Nicht minder befinden sich in Deutschland, Frankreich, England und Nordamerika bedeutende Privatsammlungen, auf die einzugehen hier der Raum mangelt. Nur der größten ehemaligen Privatsammlung ist hier zu gedenken, der WALLACE COLLECTION, die in London im Hertford House am Manchester Square noch so zu sehen ist, wie sie zu Lebzeiten ihres Besitzers war. Das Haus, das früher dem vierten Marquis von Hertford gehörte und bereits die bedeutende Hertford Collection enthielt, wurde von Sir Richard Wallace erworben und für die von ihm beträchtlich vermehrte Hertfordsammlung umgebaut [auch erweitert]. Diese Sammlung, deren Wert man beim Tode ihres Besitzers schon auf 80 Millionen Mark schätzte, hinterließ seine Witwe 1897 dem englischen Volke. Der Staat kaufte das Haus an und nahm noch einige bauliche Änderungen vor. Für alles zusammen bewilligte das englische Parlament 1600000 Mark. Direktor ist Claude Phillips.

Die Sammlung Wallace enthält neben 750 Gemälden die besten französischen Möbel der Stile Louis-XIV, Louis-XV und Louis-XVI, die selbst die in Pariser Sammlungen verwahrten zum Teil übertreffen. Weiter befinden sich in ihr ausgezeichnete Uhren, Leuchter, ganze Kamingarnituren, zahlreiche Kleingeräte, treffliche Elfenbein- und Schmelzarbeiten, Majoliken und ausgezeichnete Porzellane von Sèvres. Endlich ist auch die Waffensammlung wegen ihrer kunstvoll ausgeführten Stücke berühmt. Die Möbel und die meisten anderen kunstgewerblichen Erzeugnisse sind über die einzelnen Gemäldesäle verteilt. Es sind Möbel vorhanden von Jacques Caffieri, Charles Cressent, André Charles Boulle, von Riesener und anderen, Mobiliare aus dem Besitze der Kaiserin Maria Theresia und der Königin Marie Antoinette, Sèvresporzellane mit ausgezeichnetem Rose du Barry und Bleu du roi, treffliche Feuerböcke, Goldschmiedearbeiten, Erzeugnisse in Bergkristall, ausgezeichnete Bronzen, Wandteppiche von Beauvais nach Zeichnungen von Oudry u. a., Gläser, Fayencen, Majoliken, Türklopfer usw. So




Abb. 438 und 439: [Links] H. Winge, Stockholm. Randfassung einer Tischdecke nach einem schwedischen Muster von 1050, ausgeführt von Handarbetets Vänner, 1880. [Rechts] Carl Hammer, Nürnberg, Sophaschoner, ausgeführt von A. Kindler in Karlruhe 1887 □

treten auch in London diese Wallace Collection, das Britische Museum und zahlreiche andere Sammlungen ergänzend neben die des South Kensington Museums.

3. DER LITERARISCHE AUFSCHWUNG IM KUNSTGEWERBE □

Im engsten Zusammenhange mit dem Aufschwunge, den das Kunstgewerbe durch die Museen und Schulen nimmt, steht die Förderung, die es durch das Veröffentlichen von Vorlagewerken, von Entwürfen und wissenschaftlichen Untersuchungen erfährt. Schon einmal weiter oben ist darauf hingewiesen worden, daß während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts infolge der Fortschritte, die in der Illustrationstechnik und Drucktechnik erreicht werden, Zahl und Umfang der Veröffentlichungen gewaltig gesteigert werden. Da am Ende des Buches die einschlagende Literatur für jeden Abschnitt zusammengestellt ist, brauchen hier nur kurze Andeutungen darüber gegeben zu werden, was alles in den Jahren 1860 bis 1908 erschienen ist. □

In dieser Zeit treten an Stelle der früheren Ornamentstiche die VORLAGENWERKE. Sie geben entweder ausgeführte Arbeiten wieder, oder Originalentwürfe, oder alte Ornamentstiche. Anfangs geschieht das noch durch den Steindruck, also durch Übertragen mit der Hand, später nur durch Autotypie, Lichtdruck und Heliogravüre, also durch mechanische Verfahren. Damit erhöht sich das Unmittelbare des bildlichen Eindrucks. Im Veröffentlichen von ornamentalen Entwürfen gehen die deutschsprechenden Länder voran; Gerlach in Wien läßt von 1882 an die vornehmlich von Stuck gezeichneten Allegorien und Embleme erscheinen, denen 1886 Karten und Vignetten von Stuck und 1893 Festons und dekorative Gruppen folgen. Entwürfe von Rieth, Kloučck, Seder, Ewald, Sattler, Eckmann, Halmhuber folgen; ähnlich in England Arbeiten von Heaton, Day und Crane. Vorbilder für das Verwenden der pflanzlichen Formen gab Gerlach 1887 im Verein mit Seder, weiter Meurer 1895 und 1899, in England Hulme 1868 und 1874, Haité 1886, Day 1892, in Frankreich Grasset seit 1896. Die tierischen Formen behandeln Seder seit 1896 und Verneuil seit 1898. In die Formenlehre führen ein Racinet seit 1873, Hauser seit 1877, Meyer, Ebe und andere; die Gesetze des Ornamentes lehrt Day seit 1887. Zahlreiche Entwürfe bringen die Zeitschriften, wie die Zeitschrift des Bayrischen Kunstgewerbevereins in München, die von 1897

an (Jahrgang 47) unter dem Titel Kunst und Handwerk erscheint, die Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt seit 1897, die dekorative Kunst in München seit 1898, The Studio, London seit 1893, Art et decoration, Paris seit 1897, und zahlreiche andere, in Österreich-Ungarn, Schweden, Dänemark, Italien und Nordamerika erscheinende. Neben sie tritt eine gewaltige Zahl von Fachzeitschriften.

Mehr noch als Entwürfe geben die Zeitschriften ausgeführte ARBEITEN wieder. Ältere mustergültige Arbeiten bildet namentlich Champeaux in seinem Portefeuille des arts décoratifs, Paris seit 1888 ab; die Ornamentstiche zieht Hirth in seinem Formenschatze (seit 1877) mit heran. Zahlreiche ältere Ornamentstiche, Holzschnitte und Entwürfe werden neu aufgelegt, so von Aldegrever, Flötner, Holbein, Ducerceau, Decker, Berain, Le Pautre, Marot, Watteau, Oppenort, Meissonier, Nilson, de la Londe, Percier und Fontaine. Ein Verzeichnis der Ornamentstecher mit einer Auswahl ihrer Werke läßt Guilmard 1880 bis 1881 erscheinen. □

Weitesten Kreisen erschließt das Verständnis für die Geschichte und das Wesen des Kunstgewerbes JACOB VON FALKE durch seine Kunst im Hause, erste Auflage Wien 1871, vierte 1882, der neben bedeutsamen anderen Veröffentlichungen eine Ästhetik des Kunstgewerbes 1883 und eine Geschichte des deutschen Kunstgewerbes 1888 folgen. Ähnliche Ziele streben Day in seinen Principles of every day art, erste Auflage London 1882, und Havard in seiner Art dans la maison, Paris 1883, vierte Auflage 1894 an. Bruno Bucher gibt ein weitverbreitetes Handbuch, Kunst im Handwerk, erste Auflage 1872, dritte 1888 heraus, ebenso in Verbindung mit anderen eine Geschichte der technischen Künste seit 1875. Brinckmanns Buch über das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, 1894 erschienen, bietet lange Zeit die einzige zusammenfassende Darstellung einer Geschichte des Kunstgewerbes, der sich seit 1896 Molinier in einer weitausgreifenden, nach Gebieten geordneten Veröffentlichung widmet. Stilkunde und Stilgeschichte behandeln Rouaix 1886, Riegl 1893 und Ward 1897. — Ganz Hervorragendes leistet die wissenschaftliche Erforschung der einzelnen Zeiten. Darüber gibt das Literaturverzeichnis am Schluß des Buches die beste Auskunft.

Die Einführung der PHOTOGRAPHIE ermöglicht es, die besten Werke aller Zeiten in zahllosen Abzügen weithin zu verbreiten. Diese Verbreitung steigert sich bis zum Übergang ins Allgemeingut durch die photomechanischen Verfahren. Alte HOLZSCHNITTE und KUPFERSTICHE ganz getreu wiederzugeben gestattet die ZINKÄTZUNG ohne weiteres. Daher die zahlreichen Neudrucke solcher Werke. Die überwältigende Menge dieser Veröffentlichungen gestaltet das dekorative Schaffen um. □

Für alle kunstgewerblichen Gebiete liegt heute, dank dem Fleiße aller daran tätigen Kräfte, eine Fülle von Literatur vor. An Arbeiten über einzelne Zeiten und Länder reihen sich solche über dekorative Malerei und dekorative Plastik, über Geschichte der Schrift, des Druckes und des Bucheinbandes, und umfangreiche über das große Gebiet der Inneneinrichtung und des Mobiliares an. Ebensowenig fehlt es an Veröffentlichungen über die Gebiete der Stickerei und Weberei oder über das Gebiet der Arbeiten in edlen und unedlen Metallen oder über Kunst-

KAYSER UND VON GROSZHEIM
IN BERLIN · SPEISEZIMMER







töpferei und andere Schaffenszweige. Wenn auch Zahlen hier eine sehr eingeschränkte Bedeutung haben (und vor allem nicht als Wertmesser dienen sollen), so können sie doch den Umfang der kunstgewerblichen Literatur einigermaßen andeuten. So kann man z. B. von den Veroffentlichungen, die sich in den letzten fünfzig Jahren dem Gebiete der Weberei und Stickerei gewidmet haben, noch heute etwa 130 als wertvoll und notwendig bezeichnen. In ähnlicher Weise ergeben sich für das Gebiet der Metalle etwa 190 und für das Gebiet der Kunsttöpferei etwa 210 Werke von beträchtlichem Werte usw. Welchen Umfang eine kunstgewerbliche Bücherei annehmen muß, wenn sie der Allgemeinheit öffentlich dienen soll, das mögen die Bestandszahlen für die Bibliothek des Königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin kennzeichnen. Diese Bibliothek umfaßt außer der Lipperheideschen Bücherei 150000 Einzelblätter (davon 70000 Photographien), über 40 000 gebundene Bände der allgemeinen Bücherei und über 2000 Bände der Ornamentstichsammlung. Zu all dem treten die 12 000 Bände und 30 000 Einzelblätter, die die Lipperheidesche Kostümbibliothek bilden. □

4. DER DEKORATIVE STIL DER SIEBZIGER UND ACHTZIGER JAHRE

Im Geistesleben des neunzehnten Jahrhunderts stehen bis zum Ende der siebziger Jahre die Naturwissenschaften im Vordergrunde. Dann erst wendet sich die allgemeine Aufmerksamkeit mehr den Geschichtswissenschaften, also auch der Kunstgeschichte zu. Damit hängt die wachsende Beachtung zusammen, die das Kunstgewerbe findet. Es ist 1875 bereits in aller Munde. □

Aber in den siebziger Jahren KÄMPFT der dekorative Stil, wie ihn die germanischen Völker vertreten, noch mit der von Frankreich ausgehenden Geschmacksrichtung um die Vorherrschaft, die er erst im achten Jahrzehnt unbestritten erringt. Daher läuft neben dem allgemeinen Entwicklungsgange in diesen beiden Jahrzehnten mancherlei Verwirrendes mit einher. Romanische und gotische Anklänge treten zurück. Die Anlehnung an die Renaissance waltet vor. Aber zunächst nur die Anlehnung; sie allein führt das Kunstgewerbe weiter, sie bildet den Stil der Zeit. Nicht durch das punktgetreue Nachahmen alter Vorbilder, wie es die Nachläufer ausüben, entwickelt sich das Kunstgewerbe des dekorativen Stiles, sondern durch das, was die leitenden Kunstgewerbetreibenden, die führenden Architekten, Maler und Bildhauer in Anlehnung an die Vorbilder selbständig ersinnen. In diesem selbständigen Neuschaffen gipfelt der dekorative Stil dieser Tage. Die bloße Reißbrettkunst hat aufgehört; man gestaltet das Neue unter Berücksichtigung von Material und Technik aus jenem künstlerischen Empfinden heraus, das die Gesamterscheinung im Auge hat (siehe die Tafel: Lorenz Gedon, Ahnensaal zu Detmold bei S. 531). Dieses künstlerische Empfinden entnimmt nicht den alten Vorbildern das Ornament um es der zeitgenössischen Nutzform aufzuheften, sondern es entlehnt den alten Vorbildern die Gedanken, die Form und Ornament geschaffen haben, um sie zeitgemäß umzugestalten und mit eigenem zu vereinen (Abb. 436 auf S. 539). Das Malerische, der dekorative Gesamteindruck ist das Ziel (s. d. Tafel Weichhardt und Kayser u. von Groszheim). Allerdings bedient man sich dabei der Formensprache der Renaissance mit einer Ausgiebigkeit, die die Grenze zwischen selbständigem Schaffen und bloßem Nachbilden oft überschreitet. □



Abb. 440: Lorenz Gedon. Kerzenkrone 1877

Die wachsende Produktion, wie sie sich durch die Maschinenkraft verzehnfacht, und der damit zusammenhängende intensive Verbrauch des Weltmarktes, der in fast noch höherem Maße zunimmt: beide führen zu einem außerordentlich schnellen WECHSEL aller STILMOTIVE. Was vor dem Maschinenzeitalter ein Jahrhundert hindurch geherrscht hat, regiert jetzt kaum noch ein Jahrzehnt. Daher das selbständige Aufnehmen neuer Stile, neuer Ideen. Daher in den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts dieses immer schnellere Vorwärtshasten aus der Renaissance in das Barock, aus diesem in das Rokoko und weiter in das Louis seize und Empire; daher auch schon während der Blütezeit des dekorativen Stiles eine rasche Aufeinanderfolge wechselnder fremder Einflüsse. 'In die Kette des Webstuhles führt man gleichsam immer neue Einschläge ein'. So während der siebziger Jahre den ASIATISCHEN EINSCHLAG. Am stärksten erweist sich das WESTLICHE ASIEN, also Vorderasien; vor allem Persien und die von ihm kunstgewerblich abhängigen arabischen, kleinasiatischen und türkischen Gebiete. Das Flachmuster und die Farbenfolgen dieser Länder üben den stärksten Einfluß auf das europäische Kunstgewerbe aus. Der Europäer kann in seinem Flachmuster Pflanzen und Tiere nicht darstellen ohne damit das Streben nach Naturwahrheit oder nach Sinnbildern zu verknüpfen. Beides verleitet ihn dazu, das Dargestellte möglichst genau zu kennzeichnen. am liebsten in voller körperlicher Eindrücklichkeit. Damit hört die Flächenwirkung auf. Der Westasiate beschränkt sich, durch die Unzulänglichkeit seiner technischen Mittel dazu vielleicht noch mehr gezwungen, als durch seine Überlieferung und Anschauungsweise, auf die Wiedergabe des allgemeinen Eindruckes. Er stellt [mit wenig Ausnahmen] nicht ein bestimmtes Tier. nicht eine bestimmte Pflanze dar. sondern das Tier, die Pflanze; er entnimmt seinem Vorbilde nur das, was zur Verwertung als Flächenmuster geeignet erscheint. Er will [in den meisten Fällen] weder etwas damit erzählen, noch sonst einen ausschließlichen Gedankeninhalt damit verknüpfen, er will nur die Fläche richtig füllen. Deshalb erteilen alle orientalischen Stoffe, namentlich alle orientalischen Teppiche dem Europäer stets gewichtige Lehren. Sie beherzigt der dekorative Stil durchaus; dadurch fördert er das europäische Flächenmuster beträchtlich. Gleich den Vorderasiaten überträgt man diese Musterung auch auf Glas, Fayence und Metall [s. die Abb. 415 und 416 auf S. 516 und 517, und die Tafel

mit den Gläsern nach Entwürfen von Girard und Rehlender, ausgeführt von Lobmeyr]. Daß man dieses Übertragen nicht immer geschickt ausführt, daß man sich noch öfter mit dem bloßen Nachbilden begnügt, liegt in der Hast des Maschinenzeitalters begründet. ◻

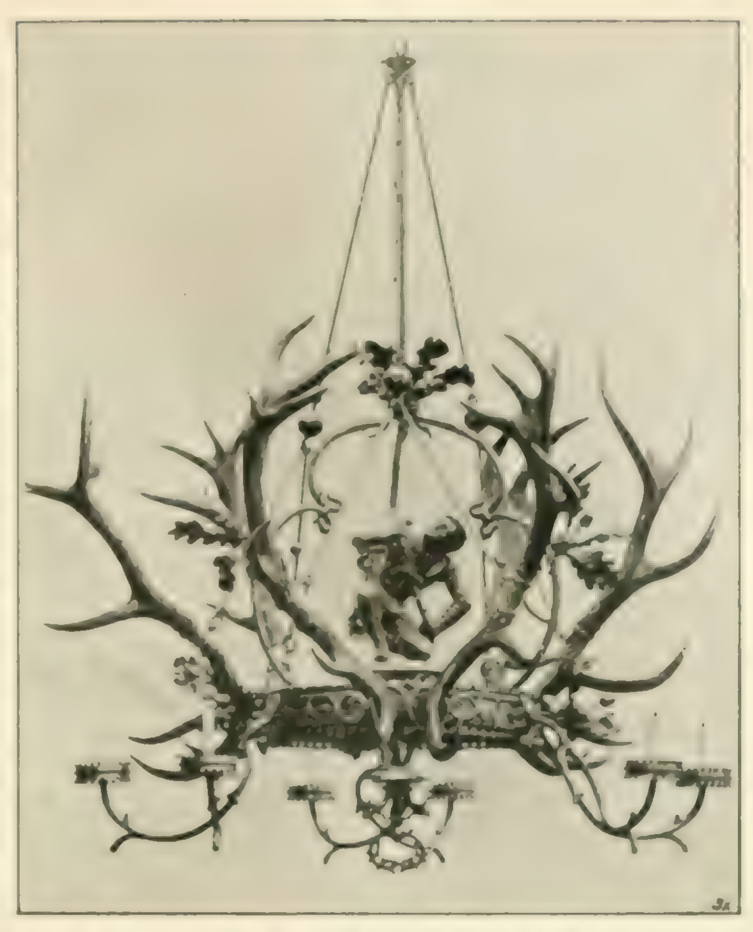


Abb. 441: Rudolf von Seitz, schmiedeeiserner Kronleuchter, ◻ ausgeführt von August Halbreiter in München 1880 ◻

Der OSTASIATISCHE Einfluß bewegt sich nach einer anderen Richtung hin. Die Chinesen und Japaner bekunden in ihren Metall- und Holzgeräten eine eigenartige, bizarre Übertreibung der Formen; die fratzenhaften, wunderlichen Verzerrungen, in denen sich ihre Phantasiegebilde ergehen, erinnern in nichts mehr an die Vorbilder. Sie sind also in dieser Hinsicht lehrreich. Aber da der Abendländer die Vorstellungen nicht kennt, die den Ostasiaten zu diesen eigenartigen Gebilden führen, mißraten die europäischen Nachbildungen völlig und gerade in den siebziger und achtziger Jahren erzeugt man in Europa Unmengen solcher Arbeiten nach ostasiatischen Vorbildern, insbesondere aus Papiermaché, Guttapercha, Blech, Zink, Zinn und anderen billigen Ersatzmitteln. Weit besseren Einfluß hat die Flächendekoration der Ostasiaten ausgeübt, jene eigentümliche feine Art, in der sie eine glückliche Naturbeobachtung mit wenig Strichen und Farben, gleichsam nur andeutungsweise, wiedergeben. Auch sie verzichten auf naturgetreue Wiedergabe, auch sie stilisieren, auch sie führen die Erscheinung auf das Typische zurück und halten nur dieses fest, alles andere unterdrückend. Diese Kunst des Auslassens vermag allerdings erst der konstruktive Stil des neunzehnten Jahrhunderts richtig zu erfassen. ◻

Aber nicht nur das asiatische Können wirkt jetzt auf das europäische ein, sondern, wie schon früher so oft, auch dieses auf jenes. Die künstlichen Farbstoffe Europas verdrängen in der asiatischen Teppichindustrie die natürlichen; vor den bedruckten Baumwollstoffen des Okzidentes weicht die Hausweberei der Orientalen zurück, ebenso die Kunst des Batikens auf den ostindischen Inseln; Chinesen und Japaner nehmen abendländische Stoffe und Geräte auf. ◻

Eine andere Wechselwirkung vollzieht sich in Europa selbst. Schon im sechsten Jahrzehnt wurde, wie früher bereits erwähnt, der damals NATIONALE HAUSINDUSTRIE genannten VOLKSKUNST erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Vor-

nehmlich die italienische, französische und skandinavische Bauernkunst, wie sie sich in Tracht und Geschmeide, Geschirr und Gerät erhalten hatte, zog damals die Blicke auf sich; Castellani in Rom zeigte, wie man von der Volkskunst ausgehend dem Kunstgewerbe neue Wege erschließen konnte. Jetzt wandte sich das Augenmerk zunächst dem Filigranschmucke zu, wie man ihn in den Bayrischen und Tiroler Alpen, auf den Friesischen Inseln und in Holland trug, und gar bald auch allen anderen Erzeugnissen ländlicher Kunstübung, insbesondere den Holzschnitzereien und Möbeln, den Topfwaren, Webereien und Nadelarbeiten. Damit im Zusammenhange aber erforschte man die ländlichen Behausungen selbst, ihre Räume, die Tracht und Sitten ihrer Bewohner. Man erkannte schnell, welche Fülle alter Formen und Arbeitsweisen die Volkskunst in sich schloß. Darum ging man ihr alsbald in ganz Europa nach; Spanien und Portugal, Italien und die Balkanländer, Österreich, Rußland, Dänemark, Schweden und Norwegen, Großbritannien, Frankreich und Deutschland, sie alle griffen wesentlich aus kunstgewerblichen und weniger aus volkswirtschaftlichen Interessen auf ihre nationale Hausindustrie zurück, suchten von ihr zu lernen, wenn möglich sie zu heben. Jenes erwies sich leichter als dieses. Denn die hochentwickelte Kunstindustrie bemächtigte sich der reichen Fundgrube sehr schnell und führte billig und in Menge das aus, was bisher einzeln in mühseliger Handarbeit entstanden und durch die damit verbundene Beschränkung auf einfache Mittel schön geworden war. Gegen die wohlfeilen Maschinenprodukte vermochte das bäuerliche Kunstgewerbe nicht aufzukommen und so mußten mit der Zeit die meisten Versuche, die Volkskunst wieder zu beleben und zu heben, im Sande verlaufen. Immerhin konnten einzelne Länder einige Zeit lang große Erfolge verzeichnen, so zum Beispiel Österreich, das aus den Webereien, Stickereien und Topfwaren, wie sie sich in den Donauländern erhalten hatten, reiche Anregung zog und durch Vermittlung des österreichischen Museums verwertete (z. B. in den Töpfereien von Znaim). In Rußland wandte man sich, geleitet von dem Wunsche, an Stelle der französischen Kunstindustrie, die mit ihren Erzeugnissen das Land im wesentlichen versorgte, eine einheimische zu setzen, sehr tatkräftig den Schätzen der heimischen Volksindustrie zu. So den eigenartigen Holzarbeiten und Lackmalereien auf Holz, den buntfarbigen Webereien und Stickereien, den heimischen Metallgeräten, den reichen Schmelzarbeiten, dem unter dem Namen Tula bekannten Niello usw. Die Sammlungen Stieglitz in Petersburg und Stroganoff in Moskau trugen wesentlich zu dieser Belebung bei. Leider hielt die Bewegung in Rußland nicht lange genug an. Um so besseren Erfolg hatten ähnliche Bestrebungen, die in Schweden um diese Zeit einsetzten. □

Eines blieb allgemein als dauernde Errungenschaft: die Aufmerksamkeit, die man der Volkskunst und ihren Regungen widmete. Man sammelte mit dem größten Eifer und suchte neben den Einzelerzeugnissen namentlich ganze LÄNDLICHE WOHNRÄUME für die Museen zu gewinnen, allerdings dabei auch von kulturhistorischen Gesichtspunkten mit geleitet. Dieses Bestreben und dieses Interesse haben sich fast unvermindert bis auf die heutige Zeit erhalten; sie haben sogar durch die nordischen FREILUFTMUSEEN, d. h. durch jene Museen, die die ursprünglichen Behausungen der Landesbewohner mit allem Zubehör und Inhalt







tunlichst in natürlicher Umgebung, also im Freien zu zeigen versuchen, neue Förderung erfahren. Einige Beispiele aus dem Germanischen Museum zu Nürnberg [s. hier die Stube aus Husum, sowie die Schweizer Stube und das Egerländische Zimmer auf den Tafeln Seite 518 bis 523], aus den Museen in Flensburg und Altona [s. die Stube aus Westerbüttel und die Diele aus Ostenfeld auf der Tafel bei der Seite 521], aus dem Dänischen Volksmuseum zu Kopenhagen [Tafel Samsöstube, S. 517] und aus dem Freiluftmuseum auf Skansen bei Stockholm [s. die Laxbrostube auf der Tafel bei Seite 518] mögen das Gesagte erläutern. Das Kunstgewerbe hat aus all diesen Museen und überhaupt aus dem Interesse für die Volkskunst reiche Anregung gezogen. Insbesondere während der Blütezeit des dekorativen Stiles haben Erzeugnisse im Geschmacke der Volkskunst [zum Beispiel Keller-Leuzinger mit seinen schweizer Fayencen] lebhaften Anklang gefunden. Diese Wertschätzung hat sich zum Teil bis auf die Gegenwart erhalten; ihr, wie dem unverminderten Interesse für die ursprüngliche Volkskunst entspringt es, daß man auf kunstgewerblichen Ausstellungen die Volkskunst nicht vernachlässigt [s. die westfälische Küche auf der Tafel bei Seite 523 und Abb. 417 auf Seite 520].

Daß gerade in den siebziger Jahren das Interesse an der Volkskunst erwachte und sich in der Folge so lebhaft betätigte, das hing auf das engste zusammen mit den GEISTESSTRÖMUNGEN, die dem dekorativen Stile überhaupt den Weg bereiteten und ihm ganz besonders die Renaissance als Hauptstil zuwiesen. Die Freude an der Geschichte des eigenen Stammes, am Wesen des eigenen Landes war als Folge der historischen Studien allgemein erwacht. Überall in Europa feierte man die heimischen Dichter, schenkte man der vaterländischen Geschichte, der heimatlichen Volks- und Landeskunde, der eigenen Kunst, dem heimischen Kunstgewerbe insbesondere der vergangenen Zeiten ungeteilte Aufmerksamkeit. Das Recht der Persönlichkeit hatte sich überall durchgesetzt; das Stammesgefühl war durch das Einigungswerk in Deutschland und Italien ebenso erstarkt wie durch die nationalen Strömungen in Frankreich, England, Skandinavien, Rußland und Österreich. Dazu war der Wohlstand überall gewachsen: alles drängte darauf hin, ihn im Sinne des wiedererwachten Nationalgefühles zu betätigen. Kein Stil in den Künsten aber war so wie der der Renaissance geeignet, der im Vollgenusse des erreichten Wohlstandes, im stolzen Bewußtsein des eigenen und des Stammeswertes aufblühenden Gesellschaft zum treffenden Ausdrucke zu dienen. Monumental, wuchtig, der reichsten Entwicklung in Form, Farbe und Zierat fähig, in der Hand bewährter Künstler mühelos vor aller Aufdringlichkeit zu bewahren und doch zu herrlichster Prachtentfaltung wie spielend zu leiten: so gewährte die Renaissance eine fast unbeschränkte Möglichkeit, Geschmack und Besitz, Macht und Stolz würdig zu zeigen. Darum gelangte sie fast überall zur Alleinherrschaft; hier die italienische, dort die deutsche, französische oder englische. Denn das kam der ganzen Bewegung so fördernd zu statten, daß jedes europäische Kulturvolk in seinen Bauwerken und kunstgewerblichen Erzeugnissen aus alter Zeit genügend Vorbilder besaß um sich danach eine nur ihm eigene nationale Renaissance von neuem zu schaffen. Damit Hand in Hand ging das Zurückgreifen auf die alten, zum Teil seit vielen Geschlechtern sich forterbenden Kunstfertigkeiten des Volkes.

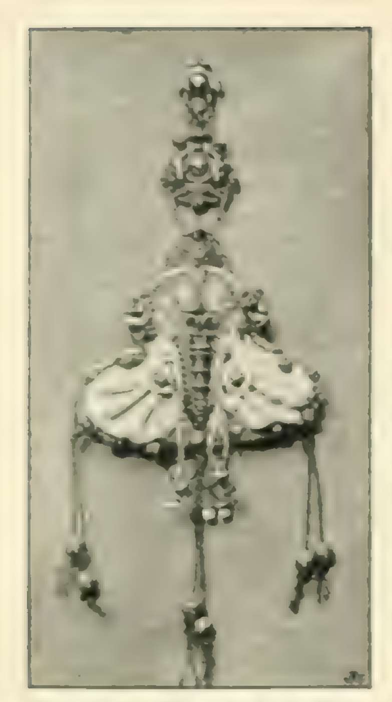


Abb. 442: Franz von Seitz, Gürteltasche, ausgeführt von □ Fritz von Miller 1876 □

Ihnen wandte man gerade aus dem Nationalbewußtsein heraus erhöhte Aufmerksamkeit zu. □

Zudem hatte sich auf dem Gebiete der KUNST selbst ein völliger Umschwung vollzogen. Nicht mehr einer Gedankenkunst huldigte man wie in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, sondern einer realistischen, die auf die darzustellende Erscheinung den Hauptwert legte. Man gab nicht der zeichnerischen, nicht der formalen Seite den Vorzug, sondern der koloristischen, und dafür erblickte man das Vorbild in der Renaissance. Die Baukunst wandte sich dieser Renaissance zu, die Malerei folgte und selbst die Bildnerei gab dem malerischen Einflusse nach. Dieser Richtung schloß sich das Kunstgewerbe um so williger an, als jene geschilderten nationalen Strömungen es ohnehin den gleichen Weg führten. □

Mit einer BEGEISTERUNG, die sich die Gegenwart nur schwer vorstellen kann, widmet man sich im Kunstgewerbe ganz allgemein der NEUEN RENAISSANCE. Zum ersten Male wieder seit langer Zeit durchdringt die Lust am Schaffen, die Freude am eigenen Werke das Erzeugnis; noch heute weht aus den Arbeiten jener Tage der Geist ihrer Erzeuger uns in ungetrübter Frische entgegen. Gerade weil jedes Volk sich in seiner eigenen kunstgewerblichen Sphäre bewegt, gelangt es auch so voll zum Ausdrucke seiner selbst. Daher prägt sich sehr bald in der neuen Renaissance Österreichs das Elegante, Heitere, Liebenswürdige, Farbenfreudige, aber auch ein wenig Feminine und Zierliche dieses Landes aus; in der neuen Renaissance Frankreichs zeigt sich ähnliches, das nur durch das Zurückgreifen auf die strengeren Vorbilder der eigenen Renaissance einen mehr vornehmen, sonst aber durch das Vorwiegen der Draperie einen verstärkt weiblichen Zug gewinnt; in der neuen Renaissance Englands tritt etwas Klares, Ruhiges, Zurückhaltendes zutage, das sich mit dem Einflusse praktischer Erwägungen zu vorteilhaften Ergebnissen eint; in der neuen Renaissance Deutschlands hingegen offenbart sich anfangs größere Strenge des Stiles, würdevolle Gediegenheit und schlichte Haltung, wenngleich auch schon Neigung zu gebrochenen Farben, bald aber ein Überwuchern der Altertümelei, ein Betonen der Zierat und damit das allzu Reiche, das gesucht Stimmungsvolle. □

Aller dieser nationalen Strömungen ungeachtet behält FRANKREICH auch während des siebenten Jahrzehntes die führende Stellung im Kunstgewerbe inne. Nach wie vor ragt es durch die Güte seiner Arbeit, durch seinen Geschmack und durch sein gründliches Durchdenken der künstlerischen Aufgabe hervor. Mit großem Erfolge, mit unerreichter Feinheit der Empfindung und mit bewundernswerter künstlerischer Flüssigkeit hat es aus seiner heimischen Renaissance gelernt; ganz allgemein läßt sich ein festes, kräftiges Zusammenfassen der Formen, ein energisches Herausarbeiten des Gesamteindruckes bemerken; das Bevorzugen der Gegensatzwirkung, das Nebeneinanderstellen starker Formen ist zurückge-

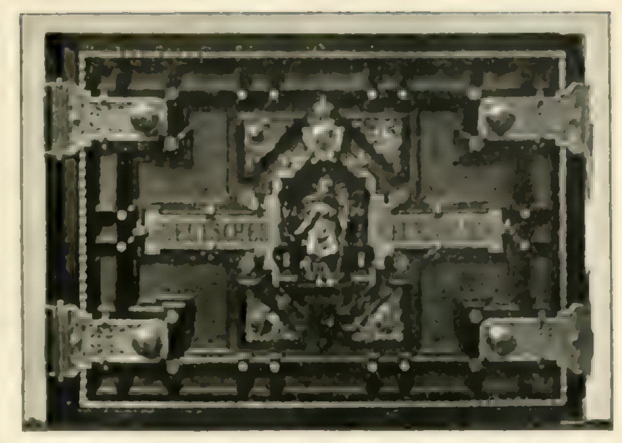


FRANZ v. SEITZ · WEIHGESTELL · AUS
GEFÜHRT VON HARRACH IN MÜNCHE





treten. Deshalb wirkt das französische Beispiel im siebenten Jahrzehnt noch immer auf die Produktion Europas vorbildlich ein. ☐


Abb. 443: Josef von Schmaedel und Schönhammer, Reichsalbum, ausgeführt von J. L. Knipp in Offenbach 1876 ☐

Das ENGLISCHE Kunstgewerbe erscheint während des siebenten Jahrzehntes nur in seinen Teppichen, Fliesen und Schmiedearbeiten unabhängig von Frankreich. In Teppichen folgt es ganz dem orientalischen Vorbilde, dessen Lehren es mit großem Geschicke den europäischen Bedürfnissen angepaßt hat; in Fliesen und Schmiedearbeiten hat es aus den Vorbildern der heimischen Gotik und Renaissance ähnliche Vorteile gezogen. In allen anderen Gebieten aber unterliegt es sowohl dem französischen Einflusse wie namentlich auch dem der Chinesen und Japaner. Das Fabrikerzeugnis wiegt vor; das englische Kunstgewerbe arbeitet vornehmlich für den Weltmarkt. Daher tritt die technisch ausgezeichnete Arbeit meist vor den künstlerischen Wert; daher auch oft ein ganz merkwürdiges Durcheinander mehrerer Stile. ☐

Das gilt noch mehr von einem Teile des DEUTSCHEN Kunstgewerbes, nämlich von dem, der sich einen Platz auf dem Weltmarkte erringen will und das durch möglichst billiges Angebot zu erreichen sucht. Darunter leidet die Güte seiner Arbeit. Die Mehrzahl seiner Erzeugnisse folgt dem französischen Geschmacke und oft genug ganz unmittelbar dem französischen Muster. Dennoch regt sich die Einsicht bereits an vielen Stellen; man verschließt sich auf dieser anderen Seite des deutschen Kunstgewerbes nicht der Wahrnehmung, daß die deutsche Produktion sich auf jenem Wege die Entwicklung selbst abschneidet. Daher wenden sich diese Einsichtigen, denen tüchtige Künstler zur Seite stehen, von dem französischen Einflusse ab und dem dekorativen Stile auf heimischer Grundlage zu; sie benutzen die Schätze, die die Museen ihnen bieten und vor allen Dingen die Lehren, die von den Kunstgewerbeschulen ausgehen. Dadurch bereitet sich ein Aufschwung für die achtziger Jahre vor, dessen Erfolge bis ins zwanzigste Jahrhundert fortdauern. ☐

ÖSTERREICH hat sich dieses Erfolges bereits in den siebziger Jahren zu erfreuen. Die Wirksamkeit seines Museums und seiner Schulen hat zu einem Stamme gutgeschulter Künstler und Fabrikanten geführt, die Österreichs Kunstgewerbe eine ganz selbständige und führende Stellung gewonnen haben. Träger der Semperschen Gedanken, Träger des dekorativen Stiles ist in diesem Jahrzehnt wesentlich Österreich und in der Hauptsache sogar nur Wien. Ganz allgemein zeichnet sich das österreichische Kunstgewerbe dieser Zeit durch künstlerische Geschlossenheit der Form, sorgfältige Unterordnung der Einzelheiten unter den Gesamteindruck, treffliche Farbenstimmung und gute technische Ausführung aus; nur zuweilen leidet die Brauchbarkeit etwas unter der allzu lebhaft angestrebten Schönheit. Jedenfalls besitzt in diesem Jahrzehnt Österreich nächst Frankreich den



Abb. 444. A. v. Kreling, Nürnberg. Tafelaufsatz in Silber 1872

besten kunstgewerblichen Geschmack in ganz Europa. Das dankt es der Gruppe seines Wiener Museums für Kunst und Industrie. □

Allein mit dem Ausgange der siebziger Jahre verschob sich die Stellung der einzelnen Länder zu einander. DEUTSCHLAND trat in den Vordergrund und damit das Arbeiten nach den Vorbildern der deutschen und der niederländischen Renaissance. Der Anstoß ging von MÜNCHEN aus, wo dem Kunstgewerbe führende Kräfte nicht nur aus den Kreisen der Maler und Baukünstler, sondern auch aus denen der Kunsthandwerker selbst erstanden. Seele der Bewegung war LORENZ GEDON, der Erbauer der Schackgalerie, der in seinem Ahnensaal für das Schloß in Detmold [s. die Tafel bei S. 531] wohl die beste seiner Arbeiten schuf. Ihm traten Baukünstler wie Gabriel von Seidl [vgl. die Tafel mit dem Hauseingang von Gabriel von Seidl], Maler wie Franz von Seitz [vgl. die Tafel mit dem Weingestell] und Rudolf von Seitz [vgl. die Tafel mit dem Karton für Glasmalereien im Münchener Rathause], Bildhauer und Ziseleure wie Halbreiter, Kunsthandwerker wie Radspieler, Rathgeber, Winterhalter, Anton Pössenbacher [vgl. Abb. 429 auf S. 532], Harrach [vgl. die Tafel Weingestell] Wollenweber [vgl. Abb. 423 auf S. 525] und andere zur Seite. □

Gar mancher dieser Kunsthandwerker erwuchs aus sich selbst heraus zur schöpferischen, zur führenden Kraft, wie ein FERDINAND VON MILLER [vgl. die Tafel mit dem Schmuckkasten bei S. 534], dem man ähnlich in Wien August Klein und Daniel Hollenbach zur Seite stellen konnte. Gar bald scharte sich in München um diese richtunggebenden Männer ein Stamm jüngerer Kräfte, Josef Ritter von Schmädel [vgl. Abb. 443 auf S. 549], Heinrich Lossow, Franz Brochier [vgl. Abb. 422 auf S. 524], Franz Widnmann [vgl. Abb. 421 auf S. 523], Wilhelm Felix [vgl. die Tafel mit der Studie zum Herrenzimmer, S. 554], Otto Hupp, Hermann Kellner, Ferdinand Barth und viele andere [vgl. die Abb. 418, 419 u. 420 auf S. 521 bis 523]. Immer und immer wieder stellten sich junge Künstler in den Dienst des dekorativen Stiles, ihm so gleichsam immer wieder neue Jugendfrische verleihend; gar mancher bekannte Künstler, wie Eduard Harburger, Theodor Rocholl, Wilhelm

Steinhausen, Straßburger und andere entwarfen für das Kunstgewerbe. □

Die Bewegung blieb nicht auf München beschränkt; die größeren deutschen Städte, insbesondere Stuttgart mit seinen großen Möbeltischlereien [Schöttle, Epple und Ege] folgten bald, ebenso Karlsruhe [vgl. Abb. 425 auf S. 526], Mannheim [vgl. die Tafel Ernst Seeger], Mainz [A. Bembé] und Köln [Pallenberg vgl. Abb. 430 auf S. 533], Frankfurt a. Main [vgl. die Tafel mit dem Speisezimmer von Franz von Hoven S. 538], Leipzig [vgl. die Tafel Weichhardt bei S. 543], Dresden [vgl. Abb. 426 auf S. 527] usw. Nicht minder folgten die metallverarbeitenden Kunstgewerbler, z. B. Ritter in Eßlingen [vgl. Abb. 424 auf S. 525] und die Kölnischen Goldschmiede, oder die Elfenbeinschnitzer wie zum Beispiel Gebrüder Kautzmann in Geißlingen. Nachhaltige Pflege aber fand die Bewegung besonders in Berlin. Hier hatten sich bereits in den sechziger Jahren ausgezeichnete Baukünstler der Renaissance zugewandt [siehe oben]. Jetzt förderten noch weit mehr Architekten von trefflichem Können die Bewegung namentlich auf dem Gebiete des Kunstgewerbes. So Ernst von Ihne, Kayser und von Groszheim [vgl. die Tafel bei S. 543], August Sputh und andere. Leistungsfähige Firmen traten ihnen für die Ausführung zur Seite. Zahlreiche treffliche Arbeiten dieser Art hat Luthmer in seinen malerischen Innenräumen herausgegeben, die mehreren Abbildungen hier zugrunde liegen. □



Abb. 445: Froment Meurice, Paris, Schmuck in ziseliertem Golde, 1878 □

Der allgemeine Beginn der deutschen Renaissancebewegung fällt in das Jahr 1876; er ist um so wichtiger für das gesamte Kunstgewerbe, als sich mit ihm die ersten Bestrebungen auf dem Gebiete der RAUMKUNST verknüpfen. Die Vorläufer der Bewegung reichen allerdings um dreißig Jahre zurück. In MÜNCHEN [vgl. Seite 434 u. f.] hatten Einsichtige bereits am Ausgange der vierziger Jahre dreierlei Übelstände des deutschen Kunstgewerbes bitter empfunden: die Abhängigkeit vom Geschmacke Frankreichs, den Niedergang unter dem Einflusse der Maschine und die Entfremdung zwischen Künstlern und Handwerkern. Um diesen Übeln zu steuern, gründete man unter Führung des Oberbaurats August von Voit, des Erbauers der neuen Pinakothek und des Glaspalastes, gegen Ausgang des Jahres 1850 den Verein zur Ausbildung der Gewerke, den nachmaligen BAYRI-

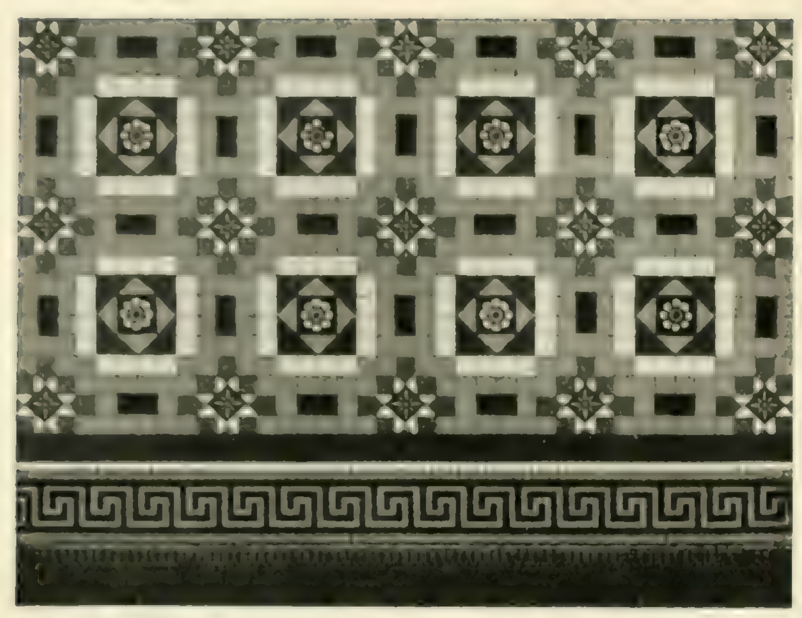


Abb. 446: Minton, Hollins & Co., Stoke on Trent, Fliesenbelag, um 1875

SCHEN KUNSTGEWERBEVEREIN. Als Mittel zur Erreichung seines Zieles faßte er ins Auge: regelmäßige Zusammenkünfte, Herausgabe einer Zeitschrift, Errichtung einer Zeichenschule, eines Zeichensaales und eines Verkaufsraumes, sowie Veranstalten von Wettbewerben und Ausstellungen. König Maximilian II. übernahm 1851 das Protektorat; ausgezeichnete Kräfte [vgl. nochmals Seite 434 u. f.] widmeten sich den Aufgaben des Vereins. Aus seiner Zeichenschule ging die staatliche Kunstgewerbeschule hervor; seine Ausstellungs- und Verkaufsräume befinden sich seit 1878 im eigenen Hause in der Pfandhausstraße, seine Mitgliederzahl ist von 119 des Gründungsjahres auf mehr als 1800 gewachsen; seine Zeitschrift führt seit 1897 den Titel Kunst und Handwerk; sein Beispiel hat überall in deutschen Landen zur Gründung von KUNSTGEWERBEVEREINEN geführt, die heute einen Verband von rund 18000 Mitgliedern bilden. Auch in Österreich und in Skandinavien haben sich ähnliche Vereine zusammengeschlossen, während sich in England und Frankreich Vereinigungen etwas anderer Art herausgebildet haben, die namentlich in Frankreich zum Teil auf älteren Ursprung zurückblicken. □

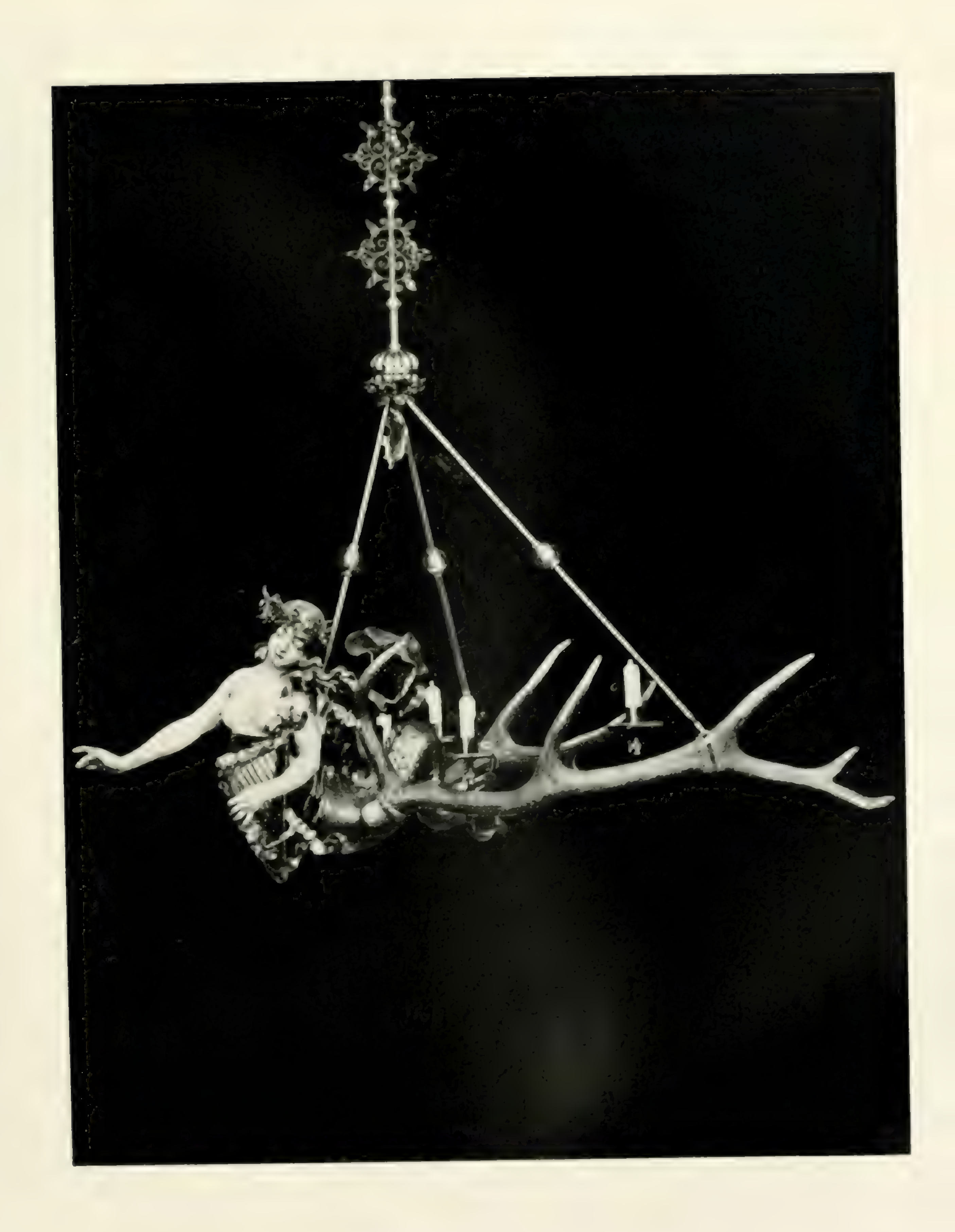
Nicht wenige Kunstgewerbevereine entstanden allerdings erst nach einem bedeutsamen Ereignis, das auf die Tatkraft des Bayrischen Kunstgewerbevereins zurückzuführen war, nach der MÜNCHENER AUSSTELLUNG von 1876. Um die ersten 25 Jahre seines Bestehens zu feiern, rief der Verein diese Ausstellung ins Leben. Sein Vorsitzender, FERDINAND VON MILLER, war die Seele des Ganzen. Deutschland, Österreich und die Schweiz wurden eingeladen, ihr künstlerisches und kunstgewerbliches Können der letzten 25 Jahre zu zeigen. Damit verbunden aber wurde eine historische Ausstellung, in der aus dem staatlichen und privaten Besitz von ganz Europa die besten Erzeugnisse vergangener deutscher Handwerkskunst zusammengetragen wurden. UNSERER VÄTER WERKE schrieb man über den Eingang zu dieser Abteilung; unter diesem Namen wurde die Ausstellung zu einem Merkstein in der Geschichte des gesamten Kunstgewerbes. Denn sie hat drei geschichtlich wertvolle Fortschritte erbracht: den allgemeinen Durchbruch der neuen Renaissance als führenden Stil, den Beginn der Raumkunst und das Aufblühen des deutschen Kunstgewerbes in der Neuzeit. □

Schon in den sechziger Jahren hatte man das seit Jahrzehnten vernachlässigte Streben nach EINHEITLICHER WIRKUNG der WOHNRÄUME wieder aufgenommen. Aber erst unter dem Einfluß des dekorativen Stiles und der in ihm tätigen



HALBREITER UND HERTERICH,
LEUCHTERWEIBCHEN FÜR GAS · 1882







□ Abb. 447: Anton Pössenbacher in München, Entwurf zur Wand eines Speisezimmers. 1874 □

Künstler erstarkte dieses Streben soweit, daß die Münchener Ausstellung es wagen konnte, die kunstgewerblichen Erzeugnisse nicht gruppenweise, sondern nach Wohnräumen zusammengestellt zu zeigen und auf diese Räume die Schöpfungen der bildenden Künste, also die Gemälde und Bildwerke zu verteilen. Wenn sich das schließlich auch nur zu einem Teile durchführen ließ, für das Kunstgewerbe von ganz Europa war damit doch das höchste Ziel gewonnen: die RAUMKUNST. Das was in früheren Epochen, zum Beispiel im Barock und Rokoko unter führenden Künstlern für die Wohnungen von wenigen, durch Stellung und Besitz Bevorzugten, möglich gewesen war, nämlich das Einrichten ganzer Räume unter einheitlichen Gesichtspunkten, das wurde von jetzt ab allmählich zur Regel für die Wohnräume aller. □

Mit Ausnahme weniger Stücke erschienen auf der Münchener Ausstellung nur Arbeiten im Stile der NEUEN RENAISSANCE. Aber während man sich bis dahin noch in ganz Europa, selbst in Österreich, immer nach Frankreichs Kunstgewerbe gerichtet, von dorther die Moden und Anregungen empfangen hatte, erkannte man jetzt, daß einzig und allein das Zurückgreifen auf die eigene Vergangenheit die Möglichkeit einer selbständigen Entwicklung bot. Damit war der Sieg des dekorativen Stiles im Zeichen der neuen Renaissance auf der ganzen Linie entschieden. Das war in demselben Jahre 1876, in dem FRANZ REULEAUX über die Erzeugnisse, die Deutschland auf der Weltausstellung in Philadelphia zeigte, das harte Urteil 'billig und schlecht' fällen mußte: ein Urteil, das die belgische fabrikmäßig hergestellte Ausfuhrware (denn nur um diese handelte es sich!) ebenso verdiente, zum Teil auch sogar die englische und österreichische. — — □

Die Münchener Ausstellung fand im GLASPALASTE statt. Im Mittelschiff war die Abteilung 'Unserer Väter Werke' untergebracht; durch ein prächtiges Renaissanceportal aus Reichenhall betrat man die Abteilung, die sich als eine auf

drei Seiten von Zimmern umgebene weite Halle darbot, in der Mitte auf Stufen ein eiserner Pavillon für Juwelen und andere wertvolle Arbeiten. Für diese retrospektive Abteilung, deren Aufbau LORENZ GEDON leitete, waren nicht nur aus Deutschland und Österreich, sondern ebenso aus England und anderen Ländern reichliche Leihgaben eingegangen. Unter den ältesten Arbeiten zum Beispiel Stickereien und Gewebe aus der Marienkirche in Danzig, der Kaisermantel Otto IV. aus Braunschweig, der Tassilokelch aus Kremsmünster, die Gebetbücher Heinrichs des Heiligen und seiner Gemahlin Kunigunde, der Faltstuhl vom Salzburger Stift Nonnberg, der Kronleuchter aus der Stiftskirche zu Komburg, die Stickereien des Klosters Lüne; von Schätzen der Gotik überaus zahlreiche Kirchengeräte, Gewebe und Stickereien aus dem Germanischen Museum in Nürnberg; der Brautwagen Kurfürst Johann Friedrichs des Großmütigen, deutsche Wiegendrucke von Gutenbergs ersten Versuchen an, die Bußpsalmen von Orlando di Lasso mit Schmuck von Hans Mielich; prachtvolle Rüstungen und Waffen in großen Mengen, Eisenarbeiten, namentlich Schlösser und Beschläge, weiter Holz- und Elfenbeinschnitzereien, ganze Räume im Geschmack der Renaissance, des Barocks, des Rokokos, zahlreiche Gobelins, darunter die Wittelsbacher von van der Biest, ganze Elfenbeinschränke, Gold- und Silberarbeiten von Attemstetter usw. In dem eisernen Pavillon überaus zahlreiche Arbeiten in edlem Metall und Stein, Fürstenkronen, Schwerter, Goldgefäße und Ehrenketten. Monstranzen, Reisealtäre, Becher, Glocken, Kristallgefäße, alles von den besten Meistern der Vergangenheit. In den Räumen links um den Hauptsaal herum reiche Sammlungen von Spitzen, kostbare Schränke von der Renaissance bis zum Rokoko, alte Porzellane besonders aus Meißen, alte Gläser erlesener Art, Bucheinbände usw. □

Unter den ZEITGENÖSSISCHEN ARBEITEN fiel namentlich Österreich auf durch die Geschlossenheit seiner Ausstellung, durch den gemeinsamen Zug, der sich in seinem Kunstgewerbe bekundete. Die Mobiliare von Schönthaler, der Schmuckkasten von Otto Koenig, die Tapezierarbeiten von Fix und von Schuh [Abb. 427 auf S. 528], die Teppiche und Möbelstoffe von Philipp Haas & Sohn, die Stickereien von Carl Giani [Abb. 429 auf S. 529], die Gläser von Lobmeyr, die Arbeiten von Ratzersdorfer standen voran. Von deutschen Mobiliaren erschien den Zeitgenossen das von Architekt Sputh in Berlin entworfene Zimmer als das beste; daneben traten die Räume der Architekten Kayser und von Groszheim in Berlin, die Arbeiten von Bembé in Mainz und Pallenberg in Köln [Abb. 430 auf S. 533]. Unter den Mobiliaren aus München standen Gabriel von Seidls Wohnzimmer und Anton Pössenbachers Erker [Abb. 429 auf S. 532] allen anderen voran. Kennzeichnenderweise gab es aber auch noch einen gotischen Raum von Oppler in Hannover und schon einen in Rokoko von Radspieler in München. Unter den Metallarbeiten besaßen die von Franz von Seitz [siehe die Tafel Weingestell bei S. 548], von Ferdinand von Miller [s. die Tafel Schmuckkasten bei S. 537] und von August Halbreiter [s. Tafel Lichterweibchen bei S. 552] die größte Vollendung. —

Im Betrachten der einzelnen kunstgewerblichen Gebiete muß man festhalten, daß der dekorative Stil nicht gleichmäßig während des siebenten und achten Jahrzehnts in den verschiedenen Ländern Europas vorschreitet. Im MOBILIAR herrscht



[OBEN] GABRIEL VON SEIDL, MÜNCHEN · HAUSEINGANG, 1878 · [UNTEN] WILHELM FELIX IN MÜNCHEN · STUDIE ZU EINEM HERRENZIMMER, 1880





allerdings fast überall die Renaissance unbestritten. In ÖSTERREICH sind leitende Kräfte wie Josef Storck, Valentin Teirich und andere tätig, sie haben sich einen ausgezeichneten Stamm guter Tischler und vortrefflicher Dekorateure herangebildet. Man betont die Einheit des Zimmers, läßt den ganzen Raum von einer Hand entwerfen und die Ausführung durch einen Kopf leiten. Gerade in Wien hat man, wie schon weiter oben erwähnt [vgl. Seite 515] den leitenden Kräften damals dankbare Aufgaben gestellt [Ausstattung des neuen Opernhauses, des Kaiserpavillons auf der Weltausstellung 1873 usw.]. Als das Österreichische Museum für Kunst und Industrie seiner Eröffnung entgegenging und man dafür eine Ausstellung vorbereitete, stellte Kaiser Franz Joseph 50000 Gulden zur Verfügung, damit man dafür nach Entwürfen von Lehrern der Museumschule kunstgewerbliche Arbeiten für den Gebrauch des Hofes anfertigte. Es entstanden auf diese Weise zum Beispiel ein eingelegter Schreibtisch, den JOSEF STORCK entworfen und Michel ausgeführt hatte, es entstand so auch das auf der Tafel bei S. 515 abgebildete, von VALENTIN TEIRICH ersonnene Kabinett. Es hatte eine einbruchs- und feuersichere Kasse zu umschließen; diesen von Wertheim in Wien [dem bekannten Geldschrankfabrikanten] gefertigten Stahlkasten verzierte Ratzersdorfer durch Tauschierarbeit, während Stefan Wichers die Holzarbeit ausführte. FRANZ SCHÖNTHALER handhabte damals in Wien die Schnitzerei meisterhaft [vgl. Abb. 378 und 382 auf S. 471 und 475]. Nicht nur dem Mobiliar widmete sich die Wiener Möbeltischlerei, sondern ebenso den Haustüren, Hausfluren und Treppenhäusern. Mit Recht rühmen die Zeitgenossen, daß Wien in den sechziger und siebziger Jahren gezeigt habe, wie man Holz als Holz behandeln müsse um glänzende Ergebnisse zu erzielen. □

Mit größter Virtuosität betreibt ITALIEN die Holzschnitzerei. Es steht hierin allen anderen Staaten, auch Frankreich, unstreitig in der Leistungsfähigkeit voran [Abb. 432 u. 433 auf S. 535 u. 536]. Aber nicht in der künstlerischen Empfindung. Diese wird vielmehr oft durch das virtuose Können unterjocht [Abb. 431 auf S. 534]. Man vergißt Maß zu halten; man will zuviel von seinem Können zeigen und bringt deshalb im Möbel zuviel Schnitzwerk oder zuviel eingelegte Arbeit an, löst wohl auch das Schnitzwerk der Füllungen ganz von der Fläche los, oder unterhöhlt es wenigstens so, daß es für das Auge jede Verbindung mit der Unterlage verliert. Eine Besonderheit Oberitaliens bilden Möbel im maurischen Geschmacke [Abb. 434 auf S. 537]. □

Viel maßvoller verwenden die FRANZOSEN die Schnitzerei; auch fühlen sie sich durch ihre Vorliebe für Ebenholz, die sich aus den Vorbildern ihrer eigenen Renaissance herleitet, mehr zur Einlegearbeit hingezogen. Neben Elfenbein und Buchsbaumholz, mit denen sie ausgezeichnete Renaissancemotive einlegen, pflegen sie die farbige RELIEFINTARSIA, weiter das Einlegen von Porzellan, die Boullearbeit und den Bronzebeschlag [vgl. Tafel Roudillon, Schrank in Ebenholz, und Tafel Fourdinois, S. 485]. Die RELIEFINTARSIA handhabt man in äußerst geschickter Weise; man schiebt mehrere dicke Fourniere so über- und ineinander, daß man sie nachher schnitzen und damit farbige Wirkung erzielen kann. Doch benutzt man das Verfahren richtigerweise nur für Ornamente; namentlich Fourdinois zeichnet sich darin aus. In den Einlagen aus Porzellan bevorzugen die französischen Möbel-

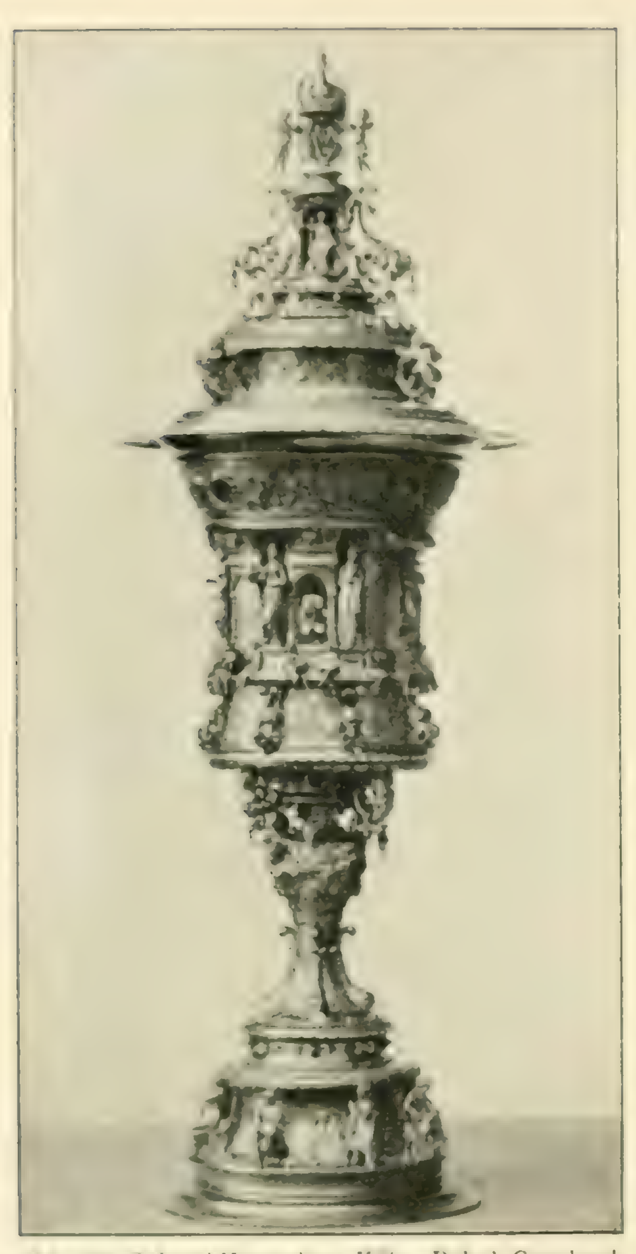


Abb. [illegible]: Gabriel Hermeling, Köln. Pokal. Geschenk der Rheinprovinz zur Hochzeit des Prinzen Wilhelm ☐ von Preußen, des jetzigen Deutschen Kaisers ☐

tischler vornehmlich reich gemalte Blumenstücke, die oft etwas dem Wesen des Mobiliares widerstreiten, während die Engländer getreu ihren alten Vorbildern Wedgwoodplatten ihren Möbeln einfügen. Die Boullearbeit übertragen die Franzosen ebenfalls auf die Renaissancemöbel, meist indem sie Messingplatten aussägen und in diese Nachahmungen von Schildpatt einsetzen [ganz ähnlich arbeitet man in Wien zahlreiche Stutzuhren auf rotunterlegtes Schildpatt oder so gefärbte Imitation]. Das französische Mobiliar wirkt manchmal zu reich und zu farbig, weil man ihm bunten Marmor, Achat, Malachit und Lapislazuli einlegt und ihm noch vergoldete und emaillierte Bronzebeschläge aufheftet. Infolgedessen erscheint in solchen Stücken das Holz eigentlich nur noch als Träger der prachtvollen Auf- und Einlagen. ☐

Solche Wirkungen strebt die ENGLISCHE Möbeltischlerei nicht an. Sie legt Wert auf solide, ruhige Erscheinung, auf maßvolles Gestalten, auf Brauchbarkeit des Möbels. Das figürliche Schnitzwerk vermeidet sie, weil es ihr an Übung darin fehlt; dagegen stellt sie gern allerlei eingelegte Arbeit her und geht darin bis ins minutiös Feine, zuweilen auch ins Übertriebene [Schränke zu 90000 Mark]. Künstlerische Aufgaben bewältigen die englischen Möbeltischler ausgezeichnet; die Zeitgenossen rühmen ihre Technik und besonders die Auswahl ihrer Furniere. England baut auch noch gotische Möbel und Kleingeräte aus Holz, überzieht diese auch gern mit Schmiedearbeit, die ganz im Sinne der Gotik von den Bändern und Schließblechen ausgeht. Derartige fast ausschließlich in Eichenholz, seltener in Nußbaumholz gearbeitete Mobiliare treten übrigens zuweilen auch in Österreich, in Süddeutschland und in Rußland auf [Abb. 435 auf S. 538]. ☐

Das DEUTSCHE Mobiliar leidet fast immer an einem Zuviel; es liebt namentlich reiches Schnitzwerk, arbeitet es aber nicht fein aus. Ganz ähnlich sucht man durch recht lebhaft geflammte Furniere oder durch recht bunte Maserhölzer starke Wirkungen zu erzielen. Doch fehlt es durchaus nicht an trefflichen Arbeiten, wie sie namentlich aus Münchener, Stuttgarter, Mainzer, Berliner und anderen

Werkstätten hervorgehen [vgl. die Abbildungen 424, 425, 430 und andere]. In Danzig schulen sich tüchtige Meister an der Restaurierung des alten Rathauses und an den alten Danziger Schapps. Die Kerbschnitzerei, die sich auf den Friesischen Inseln erhalten hat, gelangt wieder allgemein zur Einführung; schlesische und bayrische Holzschnitzer [Warmbrunn, Berchtesgaden] fertigen darin annehmbare Kleingeräte. In der Folge wird diese Technik zur Damenarbeit, ähnlich der Brandmalerei [die die neue Renaissance anfänglich für Füllungen anwendet], ähnlich dem Malen von Gobelins, dem Ledertreiben usw. □



Abb. 449: E. Herter und C. Bieber in Berlin. Pokal, gegossen von H. Gladenbeck & Sohn. Geschenk des Vereins Berliner Künstler zur Silberhochzeit von □ Kaiser und Kaiserin Friedrich □

Einheitlich, geschlossen, malerisch wirken die INNENRÄUME der neuen Renaissance, denen man durch Ein- oder Ausbauen von ERKERN [s. die Tafel Seeger bei S. 560] gern noch einen besondern Reiz verleiht. Die stark architektonische Gliederung, die nicht nur die Möbel, sondern auch die Türumrahmungen und andere Teile erfahren [s. die Tafel Schulz, Schütz und Meurer bei Seite 558], tritt mit ihren Lichtern und Schatten nicht so stark hervor, weil man die Tageshelle durch Butzenscheiben, gemalte Fenster und dichte Vorhänge [s. Tafel Pfaff bei S. 536] dämpft. Im Mobiliar liebt man dunkle Töne, wie sie gebeiztes Eichenholz, Nußbaumholz und Ebenholz ergeben; in den Stoffen gebrochene Farben, wie rotbraun, olivgrün, graublau, dunkelockergelb, indischrot usw. Die Wände werden getäfelt [siehe die Tafel Kayser und von Groszheim bei S. 542] oder mit Paneelen versehen [vgl. Tafel Schulz] und darüber mit Stoff oder stoffähnlichen Tapeten bekleidet [vgl. Tafel Seeger]. In das Paneel gliedert man das Mobiliar ein, versieht sogar Sitzliegemöbel mit Paneel, wie das bekannte PANEELSOFA [vgl. Tafeln Seeger und Pfaff]. Das Paneel selbst trägt meist ein Bordbrett; auf dieses und auf die reich gegliederten Kastenmöbel stellt man Steinzeuge, Majoliken, Fayencen, Kupfer-, Messing- und Zinngefäße in reichster Zahl [siehe die Tafel Franz von Hoven bei S. 538]. So gewinnen die Räume etwas ungemein Stimmungsvolles, das durch reichliches Heranziehen von Dekorationsstoffen [Tafel Weichhardt], von Trophäen,

insbesondere Jagdstücken, Waffen, Rüstungen usw. großer Steigerung fähig ist [Tafel Seeger], aber auch schnell die Grenze des künstlerisch Zulässigen erreicht. Namentlich die Altertümelei, das Makartbouquet und die Stoffdraperien bringen in diese ATELIERSTIMMUNG nur zu leicht ein Übermaß, insbesondere das Gefühl des gesucht Stimmungsvollen. □

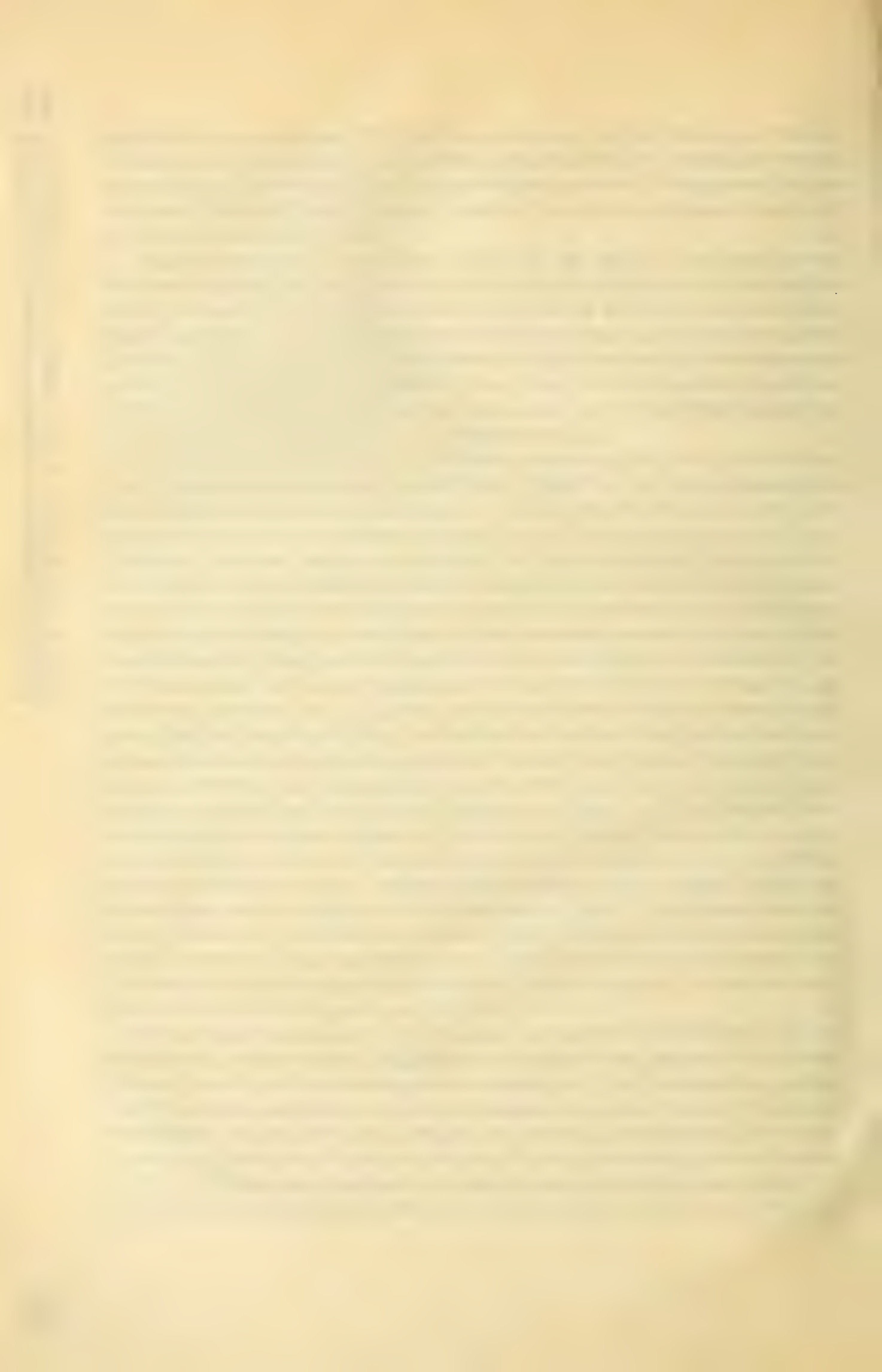
Kennzeichnend für das Mobiliar dieser Zeit ist, daß sich die künstlerische Weiterbildung fast immer in den Einrichtungen für Wohlhabende offenbart und nur selten in denen für den einfachen Bedarf, obwohl es an Versuchen dazu [Wien, Berlin] nicht fehlt. Die Sucht nach dem Prächtigen, Stimmungsvollen führt gerade auf dem wichtigen Gebiete des einfachen Mobiliares mit wenigen Ausnahmen zu reichlicher GESCHMACKLOSIGKEIT. Das hängt mit der fabrikmäßigen Herstellung der Einrichtungsstücke ebenso zusammen, wie mit dem früher bereits geschilderten schnellebigen Handel und Wandel der Tage. □

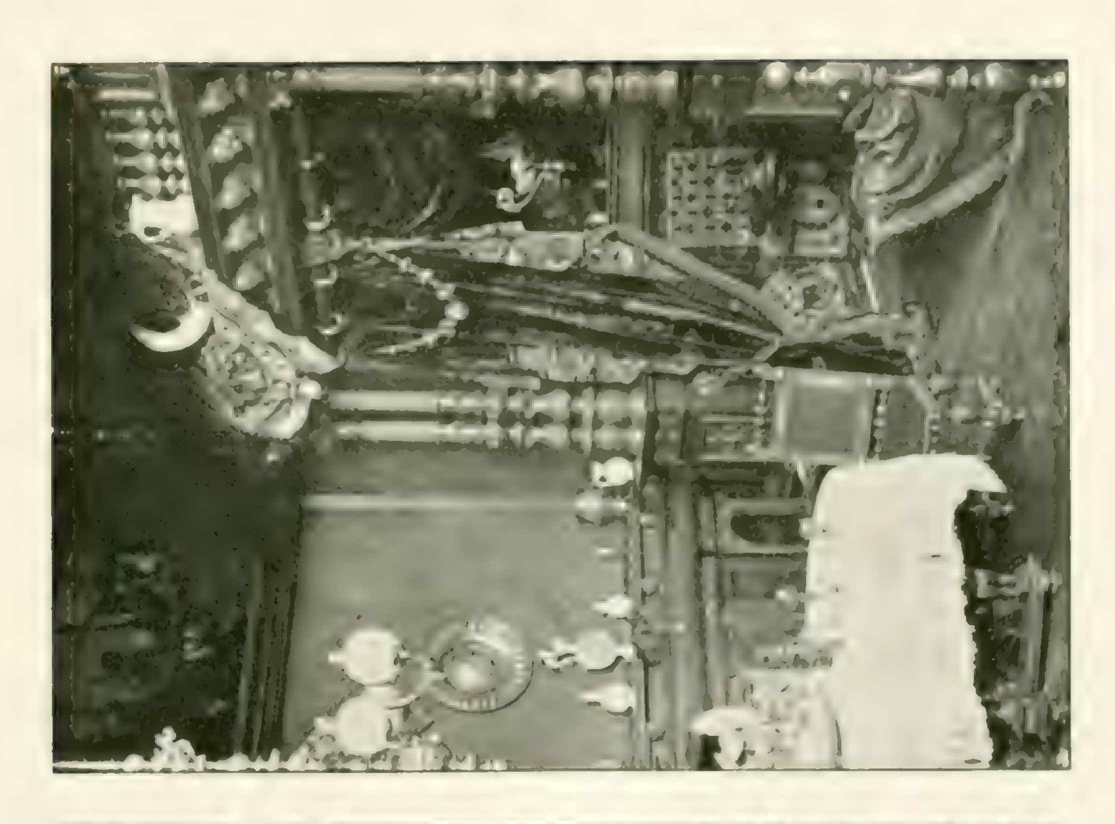
Eine besondere Aufgabe für die Wohnungseinrichtungen fällt unter der Herrschaft des dekorativen Stiles den DEKORATEUREN zu. Sie bilden sich zuerst in Paris heraus, anfänglich aus Tapezierern. Gar bald aber werden sie zu einem selbständigen Berufszweige, dessen Aufgabe es ist, all die vielerlei Möbelstoffe, Teppiche, Gardinen, Geräte, Ausstattungs- und Gebrauchsstücke heranzuführen, die zu einer vollständig eingerichteten Wohnung gehören. Die größten unter ihnen, zum Beispiel Penon in Paris, errichten schließlich vollständige Ausstattungshäuser, die alles zum Ausstatten einer Wohnung Erforderliche dauernd auf Lager halten, vom fertigen Mobiliar und den Wand-, Fenster- und Fußbodenbekleidungen bis zur Bronzefigur, zur Lampe, zum Leuchter, zum Schreib- und Toilettegerät, zum Bilde und zur Nippsache. Sie gehen, in ihrer Art einen vollständig neuen Berufszweig bildend, den Architekten an die Hand, sie stellen aber auch selbst künstlerische Kräfte ein, die für die Kundschaft Entwürfe anfertigen; sie beschäftigen Kunsthandwerker und Fabrikanten oft ganz direkt. Das Ganze ist nichts anderes als eine Arbeitsteilung, wie sie die Zeit mit sich bringt. — Diese großen Dekorationsgeschäfte bleiben längere Zeit auf Paris beschränkt; erst in den siebziger Jahren bilden sich ähnliche Unternehmen in London, bald darauf auch in Wien, Berlin und München heraus. Später folgen Städte wie Rom, Florenz, Petersburg, Kopenhagen und schließlich auch die mittelgroßen Plätze. Viele dieser Geschäfte haben Treffliches geschaffen; manche aber, insbesondere die, die nicht die größten waren, haben die Tapezierarbeit in den Vordergrund gestellt und dadurch ein Übermaß von DRAPERIE und ARRANGEMENTS herbeigeführt, an dem der dekorative Stil schließlich zugrunde gegangen ist. — — — □

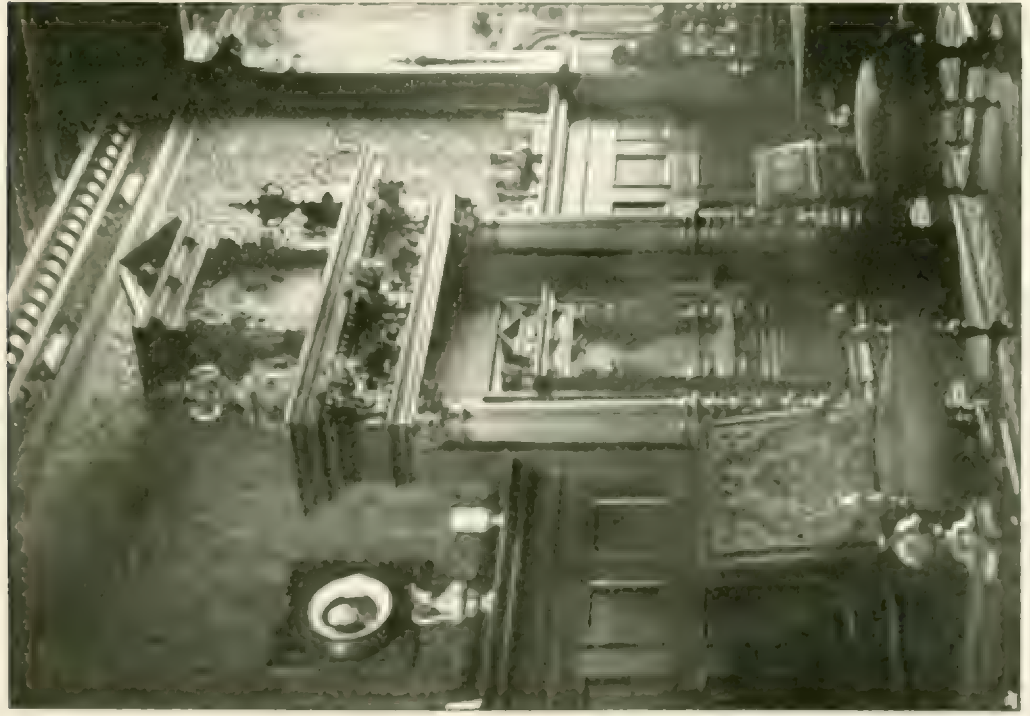
Mit großem Geschick zieht die französische DEKORATIONSKUNST alles in ihren Bereich, die türkischen Teppiche und indischen Stoffe, die persischen Stickereien so gut wie die Nachahmungen der Renaissance in den Seidenstoffen und die [jetzt besonders zahlreich in den Handel kommenden] alten Gewebe, Stickereien und Spitzen. Aus alten Priestergewändern werden Bezüge für Sitz und Lehne eines Sessels, die Kameeltaschen verwendet man für das Paneelsofa; gestickte Herren- und Damenkleider des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, mittelalterliche Altarbekleidungen, japanische Stickereien dienen zum Ausstatten von Sitzgerät,

[LINKS] MAX SCHULZ & Co., BERLIN · TÜRUMRAHMUNG, 1879
[RECHTS] A. SCHÜTZ u. M. MEURER · AUS EINEM SPRECHZIMMER, 1879









von Tischen und Diwans, zum Drapieren von Staffeleien und Wänden. Verfügt man nicht über alte Stoffe und Stickereien, so nimmt man die Nachahmungen, die gerade in diesen Jahren die Textilmaschinen in Mengen und oft mit ziemlicher Treue liefern. □

NEUE MÖBELFORMEN des dekorativen Stiles, die sich in den achtziger Jahren ganz allgemein einbürgern, sind neben dem Paneelsofa der Vertikow, der [meist unbenutzte] Waschschrank, die Bauerntische, die Rauchtische, die Puffs und die Chaiselonguen. Die meisten dieser Formen sind aus älteren abgeleitet. Von den Wiener Möbeln findet im Privathause der Schaukelstuhl Aufnahme; anscheinend auch auf österreichisches, aber wohl von England und seinen Kolonien herübergenommenes Vorbild geht die Benutzung von Rohrmöbeln für Balkon, Veranda und Garten zurück. Vorwiegend freilich bedient man sich bambusartig gestrichener Eisenmöbel, nur England tut das nicht. Die dem französischen Mobiliar eigene knappe, zierliche Form führt sich für den SALON ganz allgemein ein in Verbindung mit reichen Stoffdraperien. □

Auf keinem Gebiete vielleicht bekundet sich der Kampf der Stile im siebenten Jahrzehnt noch so deutlich wie auf dem der TEXTILKÜNSTE. Die Gobelinwirkerei vermag sich nur schwer von ihren Lieblingsmotiven des achtzehnten Jahrhunderts zu lösen, während die Maschinengobelins sich längst aller Vorbilder aus der Spätrenaissance und dem Barock bemächtigt haben. Auch der gemalte Gobelin hält seinen Einzug. Die Teppichweberei hat sich in guten Erzeugnissen vollständig dem orientalischen Einflusse gebeugt; da gehen Philipp Haas und Sohn in Wien noch immer richtunggebend voran. Ein Deutscher, KÜHNE, hat in Smyrna die Teppichknüpferei studiert und sie z. T. in Verbindung mit der alten Tuchfabrik von Schmidt und Gervert, in Schmiedeberg, Cottbus und Görlitz eingeführt; nur Frankreich hält an den Teppichen, die Plafonds wiedergeben, anscheinend unverrückbar fest. Besonders liebt man Teppiche mit stark reliefierter architektonischer Umrahmung von Blumenmedaillons. Einer ruhigen Teppichmusterung, meist in anspruchslos verteilten, rein dekorativ gehaltenen Blumenmustern, befleißigt sich England, während die Massenartikel, wie sie namentlich Belgien herstellt, nach wie vor die kräftig schattierten, schreiend bunten Blumenbouquets enthalten, daneben auch noch Jagdszenen und Tierstücke, die in der dekorativen Malerei als Friese, Lünetten usw. überhaupt nicht aussterben [Abb. 437 auf S. 540]. Von den Möbelstoffen verschwinden die lockeren Blumensträuße; an ihre Stelle treten neben den Renaissancemotiven vornehmlich solche des fünfzehnten Jahrhunderts. Diese Stoffe mit ihren Löwen, Hirschen, Adlern und Greifen, ähnlich aber auch die mit streng stilisierten mittelalterlichen Pflanzenmustern, sie galten in den vorhergehenden Jahrzehnten noch ausschließlich als kirchliche Stoffe. Jetzt führen sie die Seidenwebereien in Lyon, Crefeld, München und Wien mit Erfolg dem allgemeinen Verbrauche zu; ebenso die zahlreichen, der Renaissance entnommenen Vorbilder, das Granatapfelmuster voran. Die prachtvollen Sammettapeten und Goldbrokate der Renaissance werden aber durchaus nicht immer sklavisch kopiert. Ein gesteigertes Farbenempfinden, das auf diese alten Vorbilder, auf die asiatischen Einflüsse und auf das Beispiel der zeitgenössischen Maler zurückzu-



Abb. 450: F. W. Köppen, Berlin. Kaminschirm in Schmiedeeisen mit Stickerei 1875

führen ist, läßt jetzt Farbenzusammenstellungen, wie blau und gelb, rot und grün, rot mit Gold, grün mit Gold, in Aufnahme kommen, sehr zum Vorteil der Gesamtwirkung der Wohnräume. Auch der ZEUGDRUCK wendet sich Renaissancemustern zu, wenngleich er noch viel ausgiebiger die orientalischen Vorbilder, insbesondere die persischen, arabischen und indischen, weniger oft die chinesischen und japanischem benutzt. Die DAMASTWEBEREI hat sich noch nicht ganz davon befreien können, Gemälde und allerlei erzählende Darstellungen wiederzugeben; doch wendet sich namentlich die stark aufblühende farbige Leinenweberei ausgesprochen der Renaissance zu. Vielfach sucht man die Tischzeuge durch farbige Kanten zu heben. Auf Vorhängen und Möbelbezügen entfaltet sich die AUFNÄHARBEIT; die STICKEREI findet reiche Förderung [Abb. 428, 438 u. 439 auf S. 529 u. 541]. Der Aufschwung der Stickerei geht besonders von der Wiener Fachschule für Kunststickerei aus; dort und in Venedig nimmt man auch die Spitzenindustrie mit großem Erfolg wieder auf.

Für die BEKLEIDUNG der WÄNDE benutzt man bedruckte Kattune und Jute, die aber schnell verschießt; die Tapeten bewegen sich vornehmlich in Renaissancemotiven, bringen jedoch auch Anlehnungen an Stoffmuster des fünfzehnten Jahrhunderts. Mittelalterliche Gobelins deutscher und flandrischer Herkunft malt man auf Sackleinwand; Ledertapeten stellt man vielfach her, ahmt sie aber noch lieber in Unmengen durch gepreßtes Papier nach. Vielfach bürgert sich das Holzpaneel ein, aber Surrogate treten noch öfter an seine Stelle.

Die KLEIDERMODEN diktiert Frankreich wie früher so auch damals und bis auf den heutigen Tag fast unbestritten. Chignon, Cul de Paris, Prinzessinnenschnitt, Straßenschleppe und Schinkenärmel sind die Hauptetappen der Frauenmode im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts. Die indischen Shawls und ihre Nachahmungen verschwinden mit dem Ausgange der siebziger Jahre, ebenso die Crêpes de chine, die in Plattstich verzierten chinesischen Erzeugnisse, während sich die golddurchwirkten seidenen Florstoffe Indiens in Frankreich und England noch bis ins zwanzigste Jahrhundert erhalten. Nachahmungen nordafrikanischer weißer Seidenstoffe kommen allgemein in Gebrauch, allmählich auch die von Indien und China eingeführten Bastseiden, die man vielfach in England färbt.

Der Stickerei für DAMENKLEIDER ist ein weites Feld eingeräumt, aber die Stickmaschine beherrscht es. Nicht die Gewänder selbst werden bestickt, sondern Einsätze und Besätze, die überall gekauft werden können. Nennenswerte Kunst



[OBEN] AUS EINEM WOHNZIMMER VON ERNST SEEGER IN MANNHEIM
[UNTEN] AUS EINEM ARBEITSZIMMER VON ERNST SEEGER IN MANNHEIM





entwickelt solche Ware zumeist nicht. Das gleiche gilt von den Passementerien, das heißt den Besätzen, deren Schnüre, Gimpen, Borten und Quasten sich mit Glasflüssen, Flittern, Perlen, Knöpfen und sonstigen Zieraten vergesellschaften. Frankreich und die Schweiz, Österreich und Deutschland stellen das meiste davon her. Auch hierin tritt bis auf den heutigen Tag nur wenig Kunst hervor. Mehr schon in der Stickerei, die Rußland, Deutschland, Österreich und Skandinavien unter Heranziehen ihrer alten vaterländischen Muster namentlich in den achtziger Jahren ausgiebig in den Dienst der Zimmerausstattung stellen [Abb. 438 u. 439 auf S. 541]. Stickereischulen wie sie in London und Wien bestehen, fördern das Gebiet. Großen Einfluß üben bereits am Ausgange der siebziger Jahre die japanischen Stickereien aus, die sich auch in den achtziger Jahren in den Möbelstoffen mit Blütenzweigen und Vögeln deutlich wiedererkennen lassen. Nicht minder auch vorderasiatische Vorbilder mit Arabesken usw. □

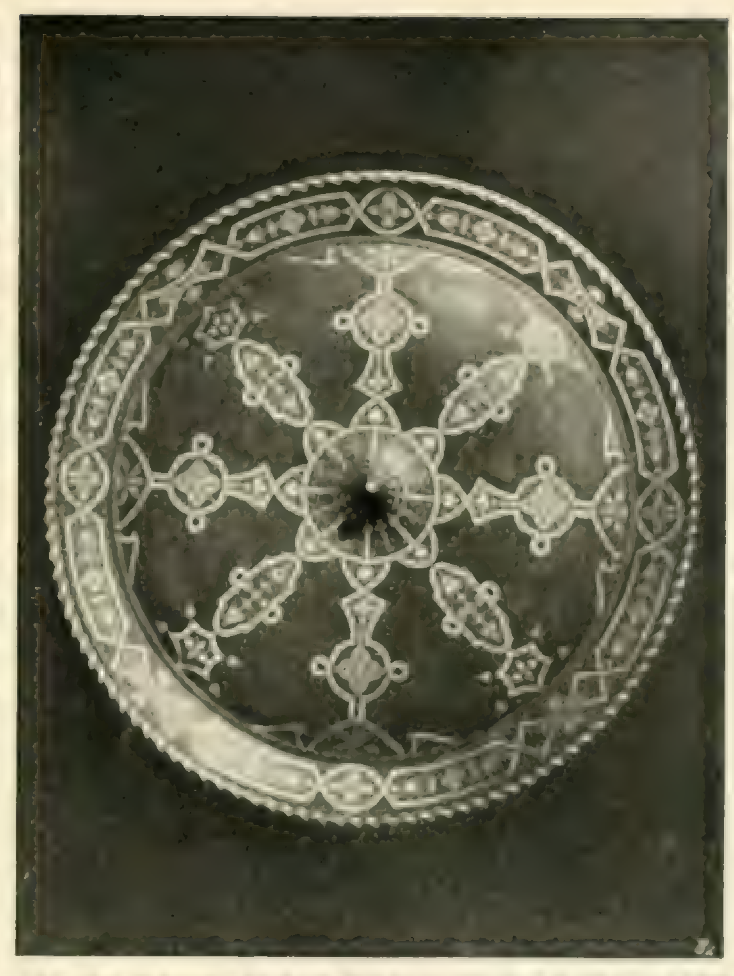


Abb. 451. Zuloaga, Madrid, Goldtauschierter Schild, um 1870

SCHRIFT, DRUCK und BUCH erfahren ganz allgemein eine wesentliche Verbesserung durch das Zurückgreifen auf die alten Vorbilder. Man bemüht sich, kräftige Lettern, saftigen Druck [wie z. B. die Schwabacher Schrift] und gutes Papier, insbesondere auch Büttenpapiere wieder einzuführen, bringt in Anlehnung an die alten Holzschnittmeister mancherlei annehmbaren Buchschmuck mit Hilfe der Zinkätzung hervor, strebt auch farbige Wirkung an [Münchener Kalender], verfällt aber nur zu leicht der Altertümelei oder der allzureichen Dekoration, besonders in Diplomen, Plakaten usw. [Abb. 422 auf S. 524]. Auch der Bucheinband [Abb. 419 auf S. 521] gewinnt ganz besonders dadurch, daß man den Lederschnitt und das Ledertreiben wieder einführt. Otto Hupp und andere entwerfen dafür Vortreffliches [s. die Tafel Hupp bei S. 574]. Auch fehlt es sonst nicht an vorzüglichen Einbänden für Bücher, Adressen, Diplome usw. [Abb. 443 auf S. 549]. In den Beschlägen für solche Arbeiten erwächst den Ziseleuren und Graveuren wieder ein reiches Arbeitsfeld; freilich nimmt die Maschine mit der Zeit sowohl die gepreßten Einbände [Prachtwerke], wie die Beschläge ganz für sich in Anspruch. Nicht immer, aber sehr oft ohne künstlerischen Geist. □

GOLD und SILBER. Das Silbergerät, wie es für Tafel und Toilette in Gebrauch

ist, also die Bestecke, Vasen, Kannen, Schalen, Körbe, Trink- und Gewürzgestelle, Büchsen, Dosen, Bürsten und Handspiegel fallen mehr und mehr der Maschinenfabrikation anheim [Abb. 424 auf S. 525]. Das wachsende Umsichgreifen der Alfenideware trägt dazu bei. Somit gehen dem kunstHANDwerklichen Schaffen immer nur die Einzelarbeiten [Abb. 423 u. 448 auf S. 525 u. 556] und besonders die großen Aufgaben zu, die Ehrengeschenke, die großen Tafelaufsätze, die Rennpreise usw. [vgl. die Tafeln mit der Hubertusuhr, S. 524, und mit dem Weingestell S. 548]. Sie werden fast ausschließlich figürlich gehalten, von Bildhauern modelliert, von Silberschmieden gegossen. Die Treibarbeit steht im siebenten Jahrzehnt noch zurück; der Wunsch, mit dem Material und seinem Werte zu glänzen, führt oft zu Gebilden, die man ebensogut in Bronze gießen und vergolden könnte. All diese großen Prachtstücke verzichten meist auf eine ornamentale Gesamtform; sie bringen figürliche Darstellungen geschichtlichen oder sinnbildlichen Inhalts, zumeist mit allerhand Trophäen und ähnlichem verknüpft. Um so mehr fallen künstlerische Arbeiten dieser Zeit ins Auge, so die einzelner französischer Goldschmiede, von denen freilich der beste, MOREL-LADEUIL, für Elkington in Birmingham arbeitet [s. die Tafel mit dem Aufsatze von Morel-Ladeuil bei S. 528]. Eine vortreffliche französische Arbeit stellt das Ehrengeschenk für Lesseps dar, den Erbauer des Suezkanals; eine gleich ausgezeichnete deutsche der von Siemering modellierte Tafelaufsatz für Strousberg. Kolscher in Berlin entwirft für Ravené ein treffliches Tafelsilber, das Vollgold und Sohn und Sy und Wagner anfertigen; von Kreling, der Direktor der Nürnberger Kunstschule, zeichnet einen von Winter in München ausgeführten Ehrenpokal, an dem, wie es scheint zum ersten Male, Frauengestalten in der nachmals so viel verwendeten altdeutschen Tracht auftreten [Abb. 444 auf Seite 550]. □

Unter dem Einfluß der Renaissancebewegung geht man in ausgiebigster Weise dazu über, Silberarbeiten zu EMAILLIEREN. Sie führt namentlich der Wiener Goldschmied HERMANN RATZERSDORFER in ausgezeichneter Weise aus. Er hat nicht nur hervorragende alte Stücke, z. B. aus der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses getreu wiedergegeben, sondern auch vortreffliche neue Arbeiten gefertigt, so die auf den beigehefteten Tafeln abgebildete Schale nach dem Entwurfe von Joseph Storck. Die Schale, auf der einen Tafel in ganzer Gestalt, auf der anderen in einem Ausschnitte farbig wiedergegeben, ist aus Bergkristallplatten zusammengesetzt; die Fassung ist in Silber getrieben, emailliert und vergoldet. — Farbige Wirkung, aber unter japanischem Einflusse, streben auch die amerikanischen Goldschmiede an, so z. B. Tiffany & Co. in New York in den auf der Tafel wiedergegebenen Arbeiten [s. die Tafel bei Seite 566]. □

Obgleich die alte Renaissance den farbigen Schmuck und namentlich den farbig emaillierten geliebt hat, wendet sich der SCHMUCK der siebziger Jahre dem Email noch nicht so entschieden zu. Das Beispiel, das Castellani gegeben hat, wirkt noch fort; man bleibt der antikisierenden Richtung, dem straffen Aufbau, der klaren Zeichnung, der strengen Stilisierung getreu. Ja man geht sogar noch weiter und bevorzugt nicht selten die starre Regelmäßigkeit der byzantinischen Linie. Jedoch in allen diesen Arbeiten bekundet sich eine hohe Wertschätzung der kunstvollen



JOSEPH STORK: SCHALE AUS BERGKRISTALL. WIEN 1872
AUS DEM KÖNIGLICHEN KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU BERLIN



JOSEPH STORK · SCHALE AUS BERGKRISTALL [AUSSCHNITT],
WIEN 1872 · BERLIN, KONIGLICHES KUNSTGEWERBEMUSEUM



Goldschmiedearbeit (Abb. 445 auf S. 551). Das gleiche bedeutet die Vorliebe für Filigran, die noch im Wachsen ist, und in gewissem Sinne auch die Vorliebe für nordische Arbeiten. In dem Bevorzugen der reinen Goldschmiedsarbeit mit ihrer warmen Farbe des Goldes muß man allerdings bereits ein Zugeständnis an die zunehmende Farbenfreudigkeit erblicken. Das besagt auch die Wiederaufnahme der Arbeit in mehrfarbigem, rotem, grünem, gelbem und weißem Golde (à quatres couleurs) und die steigende Verwendung farbiger Edelsteine, wie des Saphirs, Smaragds und Opals, die im Verein mit Halbedelsteinen, besonders dem Amethysten und Granaten, den Diamanten allmählich aus seiner Alleinherrschaft verdrängen. Allerdings nur bis in die achtziger Jahre hinein. □

Diese ACHTZIGER JAHRE bringen zum einen die Blüte der Treibarbeit in Silber und zum andern die Farbigkeit im Schmucke. In Treibsilber leisten namentlich Österreich und Deutschland Vortreffliches (vgl. Abb. 448 auf S. 556); meist oxydiert man das Silber. Auch England folgt, aber es verliert allmählich an künstlerischem Inhalte; es stellt z. B. in seinen Silbertreibarbeiten allerlei Landschaften und sonstige perspektivisch wiedergegebene Vorwürfe dar, insbesondere Szenen von der Jagd und vom Rennplatze. Sie geben Anlaß zu der großen Flut landläufiger galvanoplastischer Arbeiten aus England und Deutschland, die sich zum Teil bis ins zwanzigste Jahrhundert erhalten. Mit Glück aber greifen England und Deutschland auch auf die kräftigen Blumen und Blätter im getriebenen Silber des siebzehnten Jahrhunderts zurück; leider gehen viele dieser Arbeiten im Handel als Antiquitäten. Frankreich bekundet in den achtziger Jahren schon wieder ein auffallendes Abwenden von der Farbe; es hält an seinen figurenreichen allegorischen Darstellungen auch für Tafelgeräte fest und segelt gar bald ins Fahrwasser des Barocks und Rokokos hinein. Das gleiche gilt von seinem Schmuck. Während die germanischen Völker noch um 1890 herum Schmelz und farbige Edelsteine für den Schmuck bevorzugen (Arbeiten von Schaper in Berlin, von Münchener und Wiener Goldschmieden), während die nordischen Länder sogar durchsichtigen Schmelz auf Umbildungen ihres alten Filigranschmuckes anwenden, geht Frankreich sehr bald wieder zum Brillantschmucke über, den es mehr und mehr dem Geschmacke des achtzehnten Jahrhunderts nähert, nicht ohne wiederholt naturalistischen Anwandlungen zu unterliegen. □

Eine auffallende Verschiebung tritt in der Bearbeitung der UNEDLEN METALLE ein. Während die Erfolge, die Frankreich auf Grund seiner mehrhundertjährigen Erfahrung im BRONZEGUSS erzielt, Österreich und Deutschland nicht ruhen lassen, hält sich England dem Bronzeguß gänzlich fern. Im figürlichen Bronzeguß und ebenso im Guß von Bronzewaren kommen die Mitbewerber zwar Frankreich nicht gleich, wenngleich Berlin Fortschritte zu verzeichnen hat, insbesondere in Arbeiten nach Sußmann-Hellborn, Begas, Herter und anderen (vgl. Abb. 449, S. 557 mit dem Pokal von Herter und Bieber). Aber auf zwei anderen Gebieten überflügelt man Frankreich. Die Kleinbronzen und Bronzewaren, insbesondere die Tierbronzen und die Leuchter, Uhren (siehe die Tafel bei S. 534), Schalen, Schreib- und Rauchzeuge, Bilderrahmen, Dosen und Kästen, und weiterhin die zahlreichen Beschläge für Galanterie- und Portefeuillearbeiten, die Wien





Abb. 452 und 453: [Links] Minton & Co., Stoke on Trent, Porzellanvase in Nachahmung von Zellenschmelz, 1873. [Rechts] Léon Barreau, Paris, Vase in Sèvresporzellan mit Fassungen aus vergoldeter Bronze, 1878

herstellt, sie halten den Pariser Erzeugnissen zum mindesten die Wage. Süddeutsche Erzeugnisse treten hinzu; die Beleuchtungskörper aber von München [Abb. 440 und 441 auf S. 544 und 545] und Berlin übertreffen bald die von Paris. Insbesondere die Kronleuchter für Gas. Man hat da in Berlin das Prinzip der Gaszuführung glücklich erfaßt; mit Geschick vermeidet man allzu schwer gegossene Formen und greift lieber zum Treiben der Bronze. In den großen Beleuchtungsfiguren für Treppenhäuser und Wohnräume kommt allerdings den Pariser Werkstätten keine andere gleich.

Am allerwenigsten in der Kunstbronze, im ZINKGUSS, so eifrig ihn Deutschland auch pflegt. Für große dekorative Aufgaben, etwa für figürliche Springbrunnen, handhabt Frankreich den Zinkguß äußerst geschickt. In Deutschland liebt man es, nicht nur Zimmer mit den Abgüssen plastischer Bildwerke in bronziertem Zink zu schmücken, sondern auch Häuserfronten.

England gießt und treibt vornehmlich in MESSING. Die Vorliebe für die Gotik und die daraus entspringende große Zahl von Kirchenbauten in gotischem Stile hat dazu geführt, daß man zahlreiche Kirchengeräte in Anlehnung an gotische [und zum Teil auch an romanische] Formen hergestellt hat. Diese Formen überträgt man sehr bald auf weltliche Geräte, insbesondere auf Beleuchtungskörper, für die sich das Messing mit seiner hellen Farbe und seiner ohne große Mühe glänzend zu haltenden Oberfläche vortrefflich eignet. Die Notwendigkeit, das Messing öfter zu putzen, führt von selbst zu einfachen Formen, zu schlichten Verzierungen, zu derber Ornamentik. Diese hat man auch in Frankreich, Österreich und Deutsch-



□ Abb. 454: Porzellangeschirr [sog. Juwelendekor] von Worcester, 1871 □

land mit Erfolg aufgegriffen und namentlich in Anlehnung an alte Vorbilder allerlei gegossenes und getriebenes Gebrauchs- und Ziergerät, wie Leuchter, Kannen, Schüsseln, Becken und Eimer hergestellt, auch in Verbindung mit Kupfer und Bronze darin eine entsprechende mehrfarbige Wirkung erzielt. □

Für größere Arbeiten, wie Treppengeländer, benutzt man diese Messingornamente nicht selten auch in Verbindung mit SCHMIEDEEISEN. Dieses hat sich unter dem Einfluß der Renaissancebewegung einen großen Teil des Gebietes zurückerobert, das ihm das Gußeisen geraubt hatte. Tore, Gitter und Geländer werden immer weniger aus Gußeisen und immer zahlreicher aus Schmiedeeisen hergestellt. Darin gehen namentlich Berliner Architekten, wie Ende und Böckmann und Kunstschmiede, wie Eduard Puls u. a. im Verein mit Münchener und Wiener Kräften voran [Abb. 450, S. 560]. Dagegen wächst, seitdem die galvanische Vernickelung das früher übliche Bemalen mit Spießglanz oder Silberbronze vorteilhaft abgelöst hat, die Verwendung von Gußeisen für das Nachbilden von allerlei alten Eisenarbeiten, insbesondere von Waffen, Helmen, Harnischen und Trophäen, die man als Dekorationsstücke in den Zimmern unterbringt [vgl. bei S. 554 die Tafel mit der Studie zu einem Herrenzimmer von Felix]. □

Solche Dekorationsstücke liefert auch die GALVANOPLASTIK in Mengen. Ältere niederländische Genrebilder, Bauernszenen nach Ostade und Teniers, daneben die Gemälde zeitgenössischer Künstler der Renaissancebewegung, eines Kaulbach und Makart z. B., überträgt man in getriebene Arbeit und vervielfältigt diese durch Galvanoplastik. Meist setzt man die Niederschläge in einen Renaissancerahmen aus gegossenem oder gepreßtem Messing, dessen Tiefen geschwärzt, dessen Höhen geglänzt sind. Dieses CUIVRE POLI, wie man das so behandelte

Messing nennt, und die galvanoplastischen Medaillons bleiben längere Zeit ein fester Bestandteil der bürgerlichen Wohnungen. Schließlich sinken auch sie zur billigsten Marktware herab; ähnlich wie die zahlreichen anderen Gebrauchs- und Ziergeräte, die man damals in cuivre poli hergestellt hat. □

Meist sind die galvanoplastischen Arbeiten mehrfarbig PATINIERT. Diese Mehrfarbigkeit vermeidet man mit Recht in der Bronze, erstrebt in ihr aber sonst eine möglichst reiche Farbenreihe: grün, braun, gelb, schwarz, blaugrün und goldig rot. In trefflicher Weise verbindet man die Bronze mit allerlei farbigen Einsätzen aus Marmor, Alabaster, Onyx, Porphyr, Syenit und Serpentin. Dem gleichen Streben nach Farbigkeit entspringt der SCHMELZ, wie ihn namentlich Lepec, Barbedienne und Christofle in Paris, Ravené und Sußmann-Hellborn in Berlin, einzelne Bronzegießer in Wien ausführen. Auch die Schmelzmalerei, insbesondere die Grisaillemalerei, kommt wieder in Aufnahme. Ein Porzellanmaler in Sèvres, MEIER, hatte sich in den sechziger Jahren bemüht, die alte Schmelzmalerei auf Kupfer wieder ins Leben zu rufen. Die in der Porzellanmanufaktur von Sèvres unternommenen Versuche führten zum Ziele und bereits in den siebziger Jahren übten Pariser und Wiener Werkstätten diese Malerei mit viel Erfolg aus. Die Motive der Chinesen und Japaner für die Inkrustation von Bronze oder Eisen mit andersfarbigen Metallen, insbesondere mit Gold und Silber, nahmen vereinzelt die Amerikaner (siehe die Tafel mit den Vasen von Tiffany), besonders aber die Franzosen auf, diese zugleich mit den ostasiatischen Schmelzarbeiten. Sie bemühten sich auch dem Beispiel zu folgen, das ZULOAGA und seine Söhne in Madrid mit ihren immer mehr vervollkommneten tauschierten Eisenarbeiten gaben (vgl. Abb. 451, S. 561 und die Tafel mit der tauschierten Standuhr bei S. 500). Selbstverständlich blieben die Nachahmungen nicht aus; von Paris und Wien kamen namentlich aus Messing- und Tombakblech gestanzte Arbeiten in den Handel, deren Vertiefungen mit farbigem Lack gefüllt, deren Höhen blank geschliffen und vergoldet waren. Für Galanteriewaren blieb dieses KALTE EMAIL lange Zeit in Gebrauch. □

In den ACHTZIGER JAHREN bekundet sich der segensreiche Einfluß, den die neue Renaissance durch das Wiederbeleben alter Techniken ausübt, am deutlichsten im SCHMIEDEEISEN und in der KUPFERTREIBEREI. Eine Fülle materialgerechter, zweckdienlicher, formenschöner Arbeiten entsteht in Österreich und Deutschland (Abb. 420, S. 522); Halbreiter in München bleibt unübertroffen (siehe Abb. 441, S. 545 und die Tafel mit dem Lichterweibchen, S. 552). In Frankreich begegnet dieser Zweig keinem besonderen Verständnis und in England auch nur die Schmiedearbeit; dagegen vermögen sich Deutschland und Österreich selbst in diesem Jahrzehnt in figürlichen Arbeiten aus Bronze noch nicht zur Höhe Frankreichs zu erheben. Die Jahrhunderte zurückreichende gute Schulung der französischen Bildhauer und Bronzearbeiter, die großen monumentalen Aufgaben zum Ausschmücken von Gebäuden, die Staat und Private dem Bronzeguß stellen (man denke nur an die figürlichen Lichtträger der Großen Oper in Paris), und endlich die Bestimmung, daß man in französischen Museen wohl nach den Originalen zeichnen und modellieren, nicht aber wie in Deutschland und Österreich die Gips-



TIFFANY & Co. NEW YORK VASEN IN STAHL (LINKS) UND SILBER (RECHTS) MIT METALLEINLAGEN



abgüsse zur mechanischen Vervielfältigung erwerben kann: diese drei Gründe halten die französische Bronzeplastik auf solcher Höhe. Auch im Bronzegerät bleibt Frankreich bis zum Ende des Jahrhunderts maßgebend; das zweckmäßige Modellieren, das feine Ausarbeiten, das sich immer zurückführen läßt auf die vortrefflichen Arbeiten der französischen Königsstile und deren fortgesetztes Nachbilden, sie vermag man in Österreich und Deutschland nur vereinzelt zu erreichen. Dagegen überflügeln beide Länder in den achtziger Jahren die französische Bronzeindustrie im Kronleuchter endgültig. Ihn schlank, gefällig und doch zweckdienlich zu gestalten, ist dem französischen Kunstgewerbe um so weniger gegeben, als es der Renaissance darin nur spärlich folgt und bald wieder zu seinen altüberlieferten Vorbildern aus Barock und Rokoko zurückkehrt. □

KUNSTTÖPFEREI. Das Porzellan vermochte dem auf kräftigste Farbenwirkung gerichteten Streben der Renaissancebewegung anfangs nicht zu folgen. Auch lagen ihm die schweren Formen nicht. Daher wurde es von der FAYENCE und von der MAJOLIKA zunächst überflügelt. In Italien pflegte die Fabrik des Marchese Ginori in Florenz schon lange die Majolika, teils in Nachahmung alter Stücke, teils in Anlehnung an solche. Andere Fabriken in Oberitalien folgten und einem Majolikafabrikanten in Gubbio gelang es sogar, den berühmten Rubinlüster wieder zu entdecken, durch den sich einst Meister Giorgio Andreoli ausgezeichnet hatte. So erwuchs in Italien eine vollständige Majolikaindustrie wieder. □

Frankreich war bereits in den sechziger Jahren zu Arbeiten im Stile Pallissys übergegangen. THEODORE DECK hatte sich bemüht, der Fayence neue Seiten abzugewinnen; jetzt ergriff man in künstlerisch richtiger Weise die Eigenart der Fayence und stellte unter dem Mitwirken tüchtiger Künstler vortreffliche, dem Wesen der Fayence und ihrer Farbe entsprechende Arbeiten her, so besonders in Gien und in Paris. Allerdings entwickelte sich auch bald ein Malen von Fayencebildern, die nicht mehr die Dekoration eines Gefäßes, sondern malerische Leistungen für sich sein wollten und als solche auch nur wirkten. □

Die Engländer hingegen schlugen ihren eigenen Weg ein; sie lehnten sich an gotische Vorbilder an, zeichneten zum Beispiel die Dekoration nur in Umrissen auf und füllten diese mit schlichten, ruhigen Farben aus oder sie überspannen die ganze Fläche mit rein ornamentalem Flächenmuster. Damit erzielten sie hervorragende Erfolge. Insbesondere ihre Fliesen wurden berühmt [Abb. 446 auf S. 552]. Mit großem Geschick auch nahmen sie vorderasiatische Techniken auf. Für viele solcher Waren benutzten sie das Überdruckverfahren, indem sie die Umrisse überdruckten und die Farben einmalten. Das gleiche tat man in Frankreich, besonders in Gien und in einzelnen Pariser Werkstätten. Im übrigen nahm man sich in Paris die Arbeiten von Nevers, Moustiers, Rouen und Delft zum Vorbilde, allerdings auch vielfach um sie unmittelbar nachzuahmen. Das gelang oft recht sehr. □

Das Nachahmen blühte überhaupt in der Keramik. Wie man in Italien die echte Majolika und die Arbeiten der Della Robbia nachahmte, wie man in Frankreich die echten Pallissys täuschend kopierte, so griff man auch in Deutschland auf die Hirsvogelkrüge und sonstigen 'altdeutschen Fayencen' zurück [Eisenach, Nürnberg], nicht minder aber auch auf die alten STEINZEUGE von Höhr, Grenzhausen, Sieg-



Abb. 455: Josef Storck, Teller in geschnittenem Kristallglas, von Lobmeyr, Wien, 1883

burg usw. Namentlich im nassauischen Kannebäckerländchen, eben in Höhr und Grenzhausen [z. B. Merkelbach und Wieck], nahm man die Herstellung der grauen, blau bemalten Steinzeugkrüge wieder auf. Anfangs nur in Nachahmung der alten Muster, dann aber auch in glücklicher Weiterbildung durch künstlerische Entwürfe. Auch für die sonstigen Aufgaben der Kunsttöpferei waren künstlerische Kräfte tätig, so zum Beispiel für das Entwerfen von Öfen. Gerade den OFEN gliederte die Bewegung vollständig im Stile der Renaissance [vgl. Abb. 447 auf S. 553 und die hier eingeschaltete Tafel mit dem Speisezimmer von W. Manchot], ebenso den Kamin [vgl. die Tafel Weichhardt bei S. 542]. Der Ofen wurde auch durchaus farbig gehalten, insbesondere ein- oder mehrfarbig grün, braun, dunkelblau und dunkelrot. Figürliche Kacheln fehlten nicht.

Zu einem Zurückgreifen auf ihre alten Muster sahen sich auch die PORZELLANFABRIKEN gedrängt. Meißen blieb seinen alten Formen des achtzehnten Jahrhunderts getreu, Berlin erzielte auch seine besten Erfolge mit Arbeiten, die sich entweder der alten Formen bedienten oder doch in deren Sinne bewegten, und Sèvres hielt ebenfalls an dem Altüberlieferten fest [Abb. 453, S. 564], suchte aber doch auch neue Bahnen, indem es namentlich eine bemerkenswerte Blumen- und Figurenmalerei pflegte [siehe die Tafel mit der großen Vase von Sèvres, bei S. 510]. Im übrigen blühte überall im Porzellan nicht nur die Wiederaufnahme alter Techniken [Abb. 454, S. 565], sondern auch das Versuchen auf neuen Gebieten. Mintons & Co. in England z. B. ahmten in Porzellan die Fayencen von Oiron und nicht minder Schmelz nach [Abb. 452, S. 564]. Sie führten aber auch durch M. L. SOLON, den der Krieg 1870 aus Sèvres vertrieben hatte, das Pâte-sur-Pâte, das Malen mit Porzellanschlicker auf farbiger Porzellanunterlage, zu künstlerischer Höhe [siehe die Tafel mit Arbeiten von Solon, bei S. 570]. — — — Es liegt im Wesen der Keramik, insbesondere in ihrer Technik begründet, daß sie nicht so rasch allen Stilwandlungen folgt. Daher ändert sich das Bild, das die Keramik der siebziger Jahre bietet, in der Folge weniger augenfällig.

In den ACHTZIGER JAHREN verzichten Sèvres und Berlin allmählich darauf, Porzellan wie Fayence zu bemalen. Meißen aber sieht sich jetzt von der altertümelnden Bewegung getragen, die das Zwiebelmuster als Vieux Saxe leidenschaftlich aufnimmt. Erscheint doch das Zwiebelmuster gegen Ende der achtziger Jahre überall, sogar auf Buntpapier und Wachstuch, auf leinener Tischwäsche und baumwollenen Behangstoffen. Das Pâte-sur-Pâte bildet Solon in Anlehnung an die antiken Kameen und Glasvasen weiter aus, während Sèvres darin halb naturalistische Vorwürfe wiedergibt. Berlin und später auch Meißen diese Technik jedoch







in einer Art pflegen, die sich der Solons mehr anschließt. □

Die Franzosen streben in den achtziger Jahren mit ihrer Fayence hohe künstlerische Ziele an. Sie haben auf ihrer Weltausstellung 1878 die eine Fassade des Kunstpalastes ganz mit einer auf Fayenceplatten gemalten Darstellung bedeckt, die eine dekorative Landschaft und, in sechs weiteren Feldern, lebensgroße allegorische Figuren zeigt. CLEMENT MASSIER in Golfe San Juan [Dep. Hautes Pyrenées] tritt mit trefflichen Lüsterfayencen hervor. Die Engländer bevorzugen nach wie vor ihre Fliesen. Neben gotischen Mustern erscheinen persisch-maurische Anklänge und naturalistische in Anlehnung an die Japaner. In Fliesen sind die Engländer den Deutschen Lehrmeister. Nur Villeroy & Boch stehen in diesem Jahrzehnt unter den deutschen Fabriken ihnen gleich. Im übrigen aber erobert sich gerade jetzt die bunte deutsche Fayence den Weltmarkt. □


Abb. 456: Cristalleries de Baccarat, geschliffenes und geschnittenes Glas. Paris, musée des arts decoratifs □

Das ENGLISCHE STEINZEUG entwickelte sich im achten Jahrzehnt auf eigentümliche Weise. DOULTON in Lambeth bei London, der eigentlich nur Kanalisationsröhren und technische Gefäße aus Steinzeug fertigte, hatte für den Kunstschullehrer SPARK halb aus Gefälligkeit allerlei kleine verzierte Steinzeugkannen angefertigt, die nicht Gegenstand der Fabrikation bilden sollten. Aber die Engländer verlangten sie so nachdrücklich, daß Doulton nachgab und in der Folge eine große Anzahl solcher Gefäße verschiedenster Art herstellte. Andere Kunsttopfereien folgten, die alten Alekrüge und Becher wurden wieder Mode; kurz in den achtziger und neunziger Jahren konnte das englische, meist gelb und braun glasierte Steinzeug neben das deutsche auf den Weltmarkt treten. □

Einen bemerkenswerten Einfluß übten Sempers Lehren allem Anschein nach auch auf die ENGLISCHE GLASINDUSTRIE aus. Man ging dort allmählich von

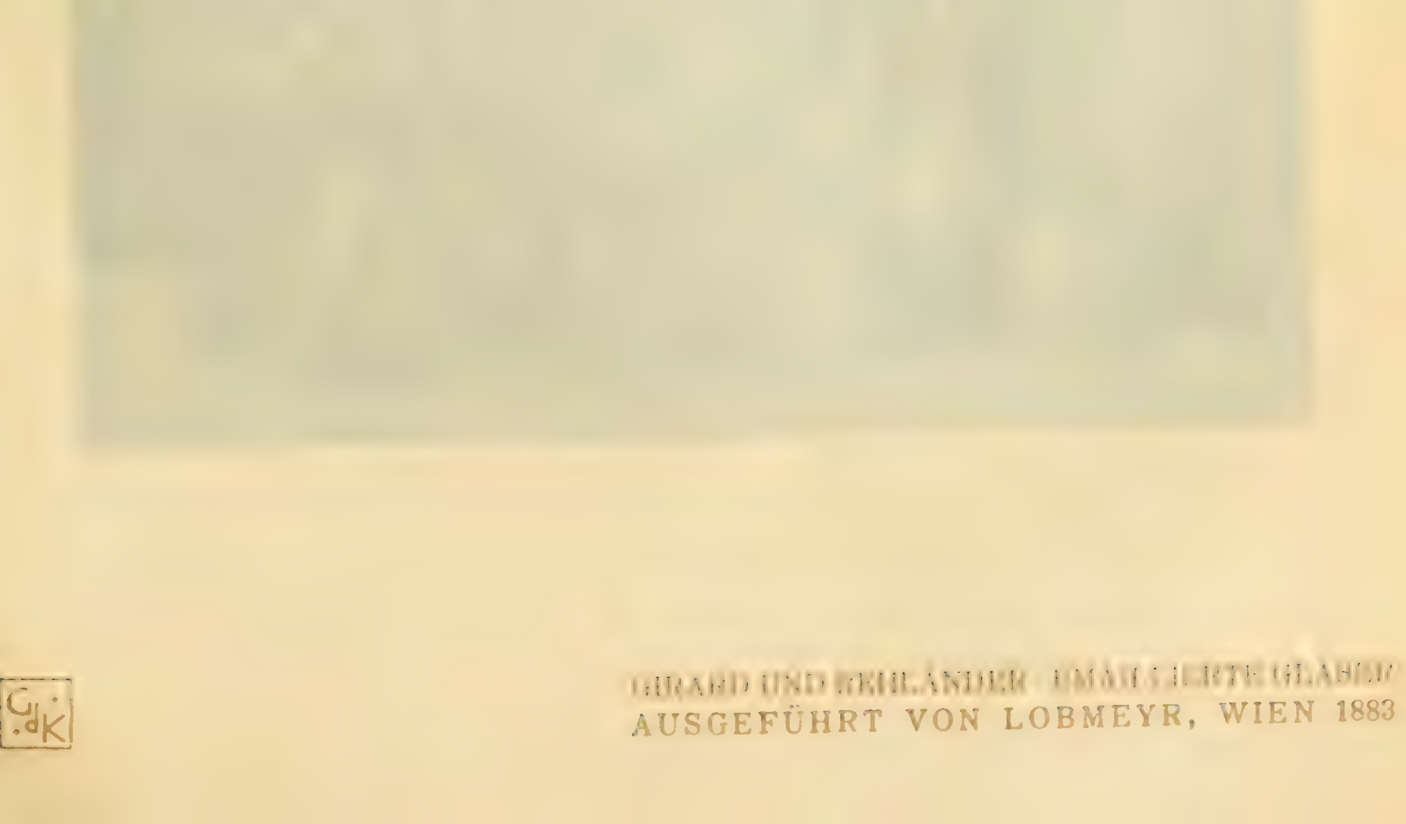


Abb. 457: V. Galland, Entwurf zu einem Stellschirme. Musée des arts décoratifs, Paris

den schweren, plumpen Formen des Schleifglases ab und zu leichteren, gefälligeren über, unter mäßiger Anlehnung an venezianische Vorbilder und vielleicht nicht ohne französischen Einfluß. Mit großem Geschick überzog man im Schleifglase die ganze Fläche mit feinen Ornamenten an Stelle der früher üblichen Städtebilder oder Tier- und Blumengruppen. Auch liebte man für den Brillantschliff, der das ganze Glas überspann, leichte, gefällige Muster. Damit errang sich die englische Gläserei einen Vorrang, der bis zum Ende des Jahrhunderts anhielt. Frankreich konnte erst später dagegen ankämpfen [Abb. 456 auf voriger Seite]. □

Dagegen fand England einen scharfen Nebenbuhler in ÖSTERREICH, besonders in den Arbeiten, die J. UND L. LOBMEYR in Wien durch die besten Künstler zeichnen ließen. Die gesamte böhmische Gläserei gab sich redlich Mühe, diesen Bahnen zu folgen. Sowohl das weiße Glas für sich allein, als in Verbindung mit Bronze, wie auch das farbige Glas wußte man geschickt heranzuziehen. Die Entwürfe, die Theophilus Hansen anfangs für Lobmeyr lieferte [vgl. Abb. 410, S. 504], vermochten nicht so allgemeinen Anklang zu finden wie die, die der herrschenden Vorliebe für die Renaissance entsprachen [Abb. 411, S. 505]. Eine der besten Arbeiten war die große Tafelausstattung, die Lobmeyr für den Kaiser Franz Joseph von Österreich zur Eröffnung des Museums für Kunst und Industrie in Wien lieferte [vgl. über die kaiserlichen Aufträge oben S. 515]. □

Die Zeitgenossen freilich rühmten lauter die Arbeiten von Dr. SALVIATI in Venedig, wenngleich diese im wesentlichen nichts anderes darstellten als Kopien alter venezianischer Gläser. Salviati führte, wie schon früher gesagt, an Stelle der üblichen Perlenfabrikation auf Murano wieder die alte Glasbläserei ein; er ließ die feinen Schalen mit schimmernden Goldblättchen, die hohen Kelche mit Avanturinglanz, die bunten, von Delphinen und Seepferdchen und von phantastischen Blumen getragenen Muschel- und Schneckengläser, die feinen Opalschalen, die Netz- und Fadengläser, die zierlich besponnenen Flaschen, die leuchtend roten und grünen Kelche, die Tränenfläschchen und Phiolen, die kleinen Becher und großen Kronleuchter mit ihren bunten, phantastischen Blumen- und Tiergestalten wieder erstehen. Leider verlangte man von ihm vor allen Dingen die wunderlich gebildeten, die bizarren Erzeugnisse der alten Gläserei wieder und nicht die feinen, schlanken, in wundervollem Ebenmaß aufgebauten Gläser, die ohne Gold und bunte Farben





GIRARD UND REHLÄNDER · EMAILLIERTE GLÄSER
AUSGEFÜHRT VON LOBMEYR, WIEN 1883







M. L. SOLON IN STOKE ON TRENT, ENGLAND · PORZELLANPLATTEN
IN PATE-SUR-PATE, 1873 · EINLAGEN EINES KASTENS AUS EBENHOLZ







nur in der Schönheit ihres Umrisses ihren wahren künstlerischen Wert und Ausdruck fanden. Dadurch ging dem Kunstgewerbe eine wesentliche Förderung verloren. Dagegen brachte ihm Dr. Salviati uneingeschränkt eine andere dadurch, daß er das GLASMOSAIK wieder aufnahm, die Glasflüsse wieder herstellte, aus denen man die leuchtende Farbenpracht der Mosaikbilder zusammenzusetzen vermochte, und endlich dadurch, daß er zeigte, wie man das Würfelmosaik auf dem Karton zusammensetzen, auf der Rückseite die Würfel durch Zement miteinander fest verbinden und nun das Mosaik in großer Fläche in die Wand einlassen konnte. Damit war gegenüber der früher gebräuchlichen Arbeitsweise, die das Mosaik Stift für Stift und Würfel für Würfel in den frischen Bewurf einfügte, eine hervorragende Verwendungsfähigkeit des Mosaiks gewonnen. Sie verschaffte ihm schnell allgemeinen Eingang wieder und rief auch anderwärts, z. B. in Berlin, Glasmosaikanstalten hervor, die sich bald durch ihre Arbeiten auszeichneten. □

Das früher in Venedig übliche BEMALEN der Gläser mit Schmelzfarben pflegte Salviati nicht. Dagegen nahmen die Franzosen, z. B. Brocard in Paris, es auf. Zunächst allerdings, indem man sich an persische Arbeiten anlehnte oder sie kopierte. Gar bald jedoch erinnerte man sich der deutschen bemalten Gläser des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts und ahmte sie in Paris nach. Das veranlaßte wiederum deutsche Gläsereien und Glasmaler, diesen Fabrikationszweig aufzunehmen; das nächste Jahrzehnt sah die ALTDEUTSCHEN GLÄSER in großen Mengen auf dem Weltmarkte, teils in Nachahmungen alter, teils in neuen Gestalten. Nicht alles war künstlerisch wertvoll. □

Im ACHTEN JAHRZEHNT bevorzugen die Franzosen wieder das Bemalen des Glases mit Schmelzfarben, jedoch in Anlehnung an orientalische Vorbilder. Österreichische Firmen, darunter Lobmeyr, folgen (s. hier die Tafel mit Arbeiten nach Entwürfen von Girard und Rehlender); deutsche Glashütten, insbesondere die von Köln-Ehrenthal, nehmen die alten römischen und venetianischen Formen mit Glück auf, ahmen aber auch das Irisieren, das die alten Gläser infolge teilweiser Zersetzung der Glashaut gewinnen, nach. Beides tut auch die englische Gläserei; sie verläßt, wie schon betont, zum Teil ihren altgewohnten Kristallschliff und geht zu feinen, zierlichen Gebrauchsgläsern über, die sich durch ihr reines Material auszeichnen. In Deutschland und Österreich dagegen wird der grüne Römer zum allgemein verbreiteten Weinglase. □

Die GLASMALEREI erfährt in Deutschland, Österreich und England durch den dekorativen Stil großen Aufschwung. Namentlich in Deutschland liebt man die sogenannten altdeutschen Glasmalereien, die jene malerischen Kostümfiguren wiedergeben, wie sie Kreling, Kaulbach, Piloty und andere eingeführt haben. Öffentliche Gebäude und Privathäuser werden reichlich mit solchen Glasmalereien geschmückt (siehe die Tafel mit Glasmalereien von Rudolf von Seitz für das Münchener Rathaus, S. 509). Dazu treten die Schweizer Scheiben, die sich weit verbreiten, und schließlich als unerläßliches Erfordernis die Butzenscheiben. Bis in die neunziger Jahre hinein hält diese Vorliebe an; sie führt schließlich zu Fenstervorsätzern und Fensterbildern, die nur aus farblosem Glas bestehen, das man mit farbig bedruckter Gelatine überzogen hat. □



□ Abb. 458: Bürgerliches Empfangszimmer zwischen 1860 und 1870. Aus dem Museum zu Gotenburg □

5. DER DEKORATIVE STIL AM AUSGANGE DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS □

Der Entwicklungsgang des Kunstgewerbes während der letzten zwei Jahrzehnte läßt sich nur in großen Zügen schildern, weil der geringe zeitliche Abstand ein objektives Scheiden auch der Einzelheiten noch nicht zuläßt. Dem dekorativen Stile erwächst um die Mitte der neunziger Jahre ein Nebenbuhler in dem konstruktiven Stile, der sich anfangs langsam, gegen Ende des Jahrhunderts schneller durchsetzt und im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts gleichberechtigt behauptet. Aber nur in den Ländern der germanischen Rasse; in den romanischen und slawischen Ländern, insbesondere in Italien, Spanien und in Frankreich außerhalb von Paris, nicht minder im europäischen Rußland herrscht auch im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts der dekorative Stil noch vor. In England dagegen hat der dekorative Stil gegen den konstruktiven stark an Feld eingebüßt, ebenso in den skandinavischen Ländern, in Österreich und Deutschland, wo der konstruktive Stil sogar entschieden in den Vordergrund getreten ist, während sich in Belgien und Holland die beiden Stile noch stark die Wage halten. In Nordamerika herrscht der dekorative Stil überall allein vor bis auf die nordöstlichen Teile der Union, wo sich der konstruktive schon etwas eingeführt hat. □

Soweit es sich heute beurteilen läßt, hat der dekorative Stil den HÖHEPUNKT seiner Entwicklung überall da erreicht, wo er im Sinne der Renaissance geschaffen



□ Abb. 459: Bürgerliches Empfangszimmer zwischen 1880 und 1890. Aus dem Museum zu Gotenburg □

hat. Im Laufe seiner weiteren Entfaltung wendet er sich, wie schon wiederholt betont, den Stilen des achtzehnten Jahrhunderts zu, dem Barock, Rokoko, Louisseize und Empire, wobei ihn wesentlich die französischen Vorbilder leiten. Es erweckt den Anschein, als ob die Kräfte, die diesen Vorbildern folgen, nicht mit derselben inneren Freiheit schaffen wie einst die führenden der neuen Renaissance. Es fehlt zwar nicht an Architekten und Kunstgewerblern, die mit voller Sicherheit den Geist der französischen Königsstile selbständig weiterbilden und den Bedürfnissen der Gegenwart anpassen, aber auch dieser Meister zählt man anscheinend weniger als in den Tagen der neuen Renaissance. Vorwiegend sind auch sie erst durch diese Renaissance gegangen, wie zum Beispiel in Deutschland ein Paul Wallot, Gabriel und Emanuel von Seidl, Alfred Messel, Ludwig Hoffmann. □

In der Baukunst wie im Kunstgewerbe gehen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts fast alle historischen Stile nebeneinander her. Doch wirken im Kunstgewerbe BAROCK und ROKOKO länger vorbildlich als Zopfstil und Empire. Der Biedermeierstil tritt erst seit 1905 entschieden auf; er entspricht schon wegen seiner Einfachheit nicht dem Streben der neunziger Jahre, das sich in der Hauptsache noch auf Entfalten von PRACHT richtet. Deshalb bevorzugt man Barock und Rokoko; man entwickelt das Prunkhafte weit über die Vorbilder hinaus in erstaunlichem Wetteifer. Öffentliche Aufgaben, wie zum Beispiele die Innenaustattung der Kirchen, Parlamentsgebäude, Gerichte, Gasthöfe, Wirtshäuser, Gesellschafts-

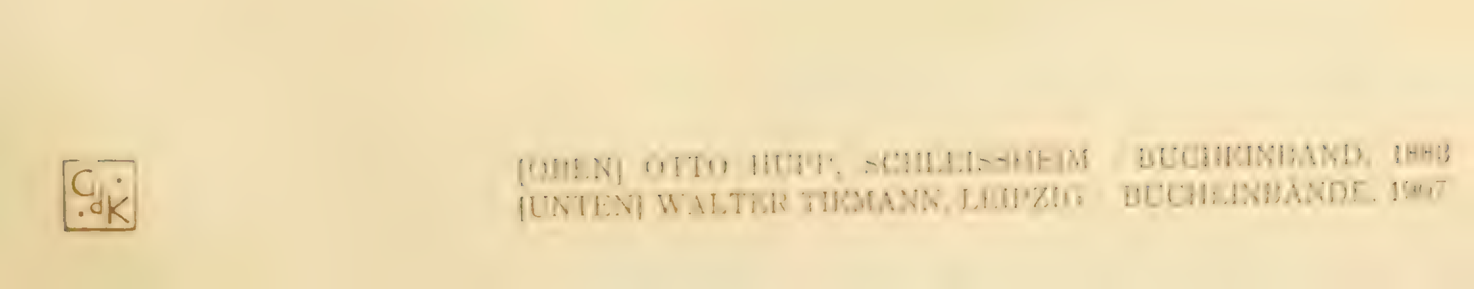


Abb. 460: Josef von Schmädel, Entwurf zur Vertäfelung für den Speisesaal eines Hotels, 1876

hallen, Theater, Tanzsäle, Bahnhöfe und Ozeandampfer, löst man vorwiegend in den Stilen des Barocks und Rokokos, weniger in den Stilen der Renaissance oder des Louis-seize und Empire und noch seltener im Stile der Gotik. Nur in Gasthöfen und Wirtshäusern hält sich die neue Renaissance, wie sie sich als ein schwerer, farbensatter, altertümelnder STIL der TRINKSTUBEN und BIERPALÄSTE schon anfangs der achtziger Jahre eingebürgert hat [Abb. 460 auf dieser Seite].

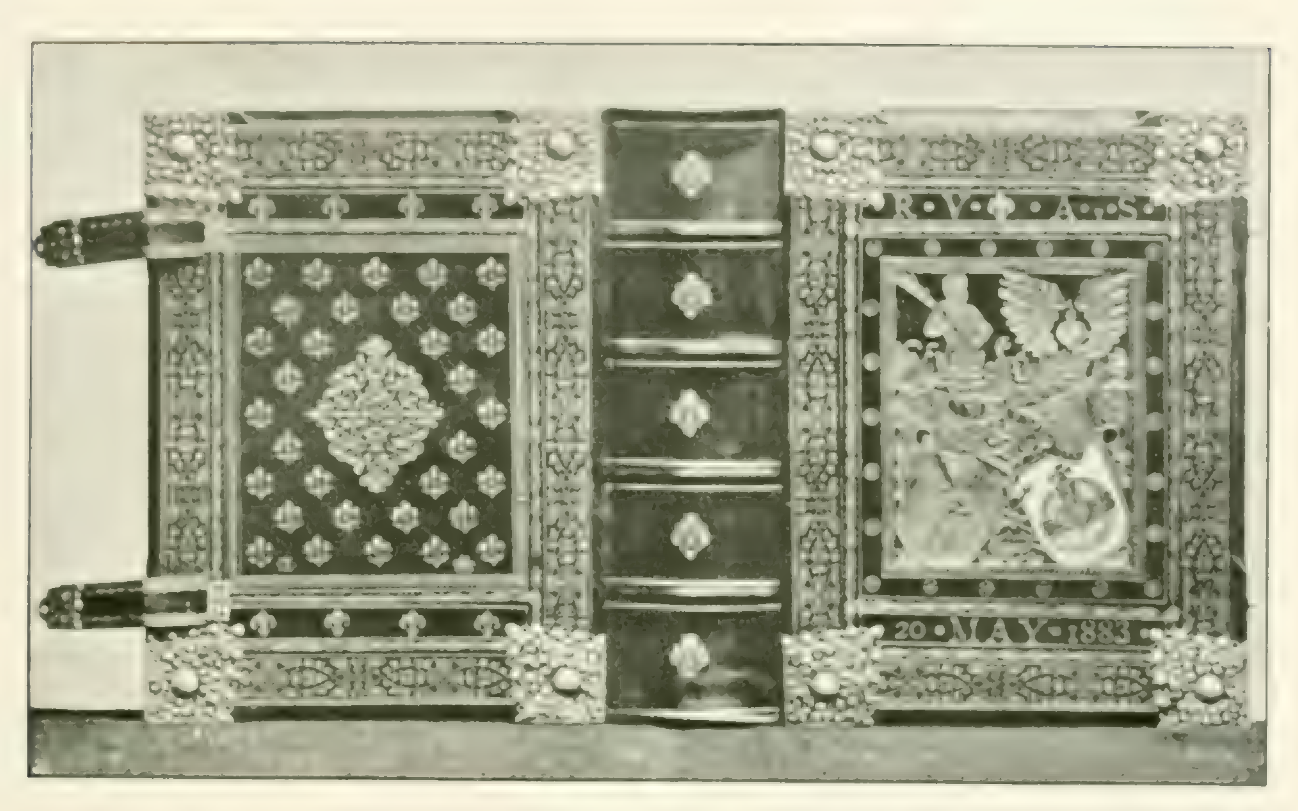
Niemals wird für alle diese genannten öffentlichen Arbeiten Minderwertiges herangezogen; im Gegenteil, es werden immer trefflich geschulte Kräfte eingestellt und die besten Materialien in ausgezeichneter Weise verarbeitet. Aber es wird auch stets der höchste Grad der überhaupt möglichen Wirkung angestrebt. Das führt nur zu oft über Pracht und Prunk hinaus zum pomphaft Überladenen.

Die VORZÜGE und NACHTEILE des dekorativen Stiles treten gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts vielleicht am schärfsten hervor. Wertvoll ist er dadurch geworden, daß er das Kunstgewerbe wieder auf eine ganze Reihe alter Techniken zurückgeführt, daß er die Kenntnis und Freude am echten Material, an der guten Arbeit, am zweckdienlichen Verwerten wieder erweckt und vor allen Dingen der Allgemeinheit die Augen erst wieder für das künstlerisch Schöne des kunstgewerblichen Erzeugnisses und für die künstlerische Gesamtwirkung des Innenraumes geöffnet hat. Diese seine Vorzüge bringt er am Ausgange des neunzehnten Jahrhunderts ganz besonders zur Geltung dadurch, daß er sich in öffentlichen Aufgaben so ausgiebig betätigt. Aber auch seine Nachteile üben jetzt großen Einfluß aus, namentlich das Bevorzugen des Blendenden und Prunkhaften. Das überträgt sich schnell auf das allgemeine Bedürfnis. Soweit es sich um die Wohnungen und Wünsche der Wohlhabenden in Stadt und Land handelt, gestatten die vorhandenen Mittel selbstverständlich auch das Heranziehen künstlerischer Kräfte, echter Materialien und trefflicher Arbeit. Ausgezeichnete Leistungen kommen da zustande: Zimmereinrichtungen im Stile Louis-quatorze, Louis-quinze und Louis-seize, Stoffe, Rahmen, Bronze- und Lederwaren, Schmiedearbeiten, Erzeugnisse in Gold und Silber, in Fayence und Porzellan, in Glas und Metallen, die nach ihrer

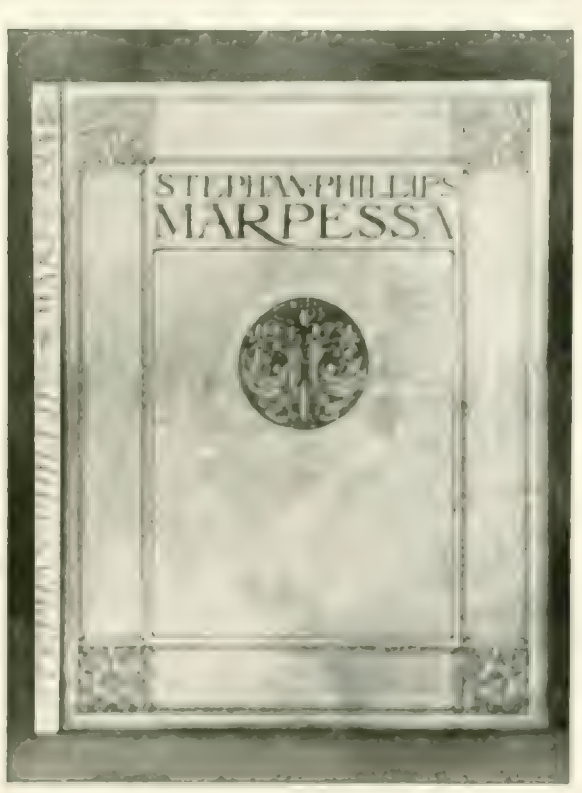


[OBEN] OTTO HUPP, SCHLEISSHEIM / BUCHEINBAND, 1888
[UNTEN] WALTER TIEMANN, LEIPZIG / BUCHEINBÄNDE, 1907




R · V · A · S
20 · MAY · 1883




STEPHEN·PHILLIPS
MARPESSA

Art und Arbeit unstreitig zu den besten Erzeugnissen gehören. Aber es bildet sich auch das kunstgewerbliche Scheingut um so fühlbarer heraus, denn der geringer Bemittelte will am allerwenigsten zurückstehen im äußeren Glanze seiner Wohnung. Daher versieht er sich mit Einrichtungsstücken, die der inneren Vortrefflichkeit entbehren, die nur SCHEINGUT sind. Die ganze ungeheure Leistungsfähigkeit der Industrie entfaltet sich um diesen Bedürfnissen zu dienen. Es tritt allmählich eine VERWIRRUNG des allgemeinen Geschmackes ein, die sich erst mit dem beginnenden zwanzigsten Jahrhundert langsam zu lösen beginnt. Von dieser Verwirrung des Geschmackes kündet vielleicht am deutlichsten das bürgerliche Empfangszimmer aus der Mitte der achtziger Jahre, das Abbildung 459 auf S. 573 wiedergibt. In ihm tritt auch die Neigung zu falschem Prunke klar zutage, z. B. in den beiden Terrakottabüsten. Zum Vergleiche steht diesem Salon in Abb. 324 ein ähnlicher Raum aus den sechziger Jahren gegenüber, der mit seinen Möbeln im Stile des Rokokos, mit ihren Plüschbezügen und ihrer allgemeinen Gruppierung die Gewohnheiten seiner Zeit ebenso scharf kennzeichnet. □



Abb. 461: Walter Crane, Tapete, ausgeführt von Jeffrey □ & Co., London □

Der dekorative Stil bildet in den letzten Jahrzehnten ein gewisses STILSCHEMA für die BÜRGERLICHE WOHNUNGSEINRICHTUNG heraus. Man pflegt das Eßzimmer im Geschmacke der Renaissance, das Damenzimmer im Stile des Barocks oder Rokokos, das Herrenzimmer in Renaissance oder Gotik und den Salon im Louis-seize oder Empire einzurichten, wählt aber auch für den Salon oder das Damenzimmer gern ein Mobiliar in englischem Stile, besonders nach Chippendale oder Sheraton. Später wird es Sitte, die Schlafzimmer im sogenannten modernen oder englischen Stile auszustatten. — — — □

Es ist oft die Frage aufgeworfen worden, wie das WIEDERHOLEN DER HISTORISCHEN STILE durch den ornamentierenden und dekorativen Stil wohl zu ERKLÄREN sei. Man hat darin längere Zeit ein Unterbrechen der Entwicklung, ja sogar ein völliges Rückwärtsgehen erblicken wollen, während es in Wirklichkeit nur ein folgerichtiges Weiterschreiten bedeutet. Die ganze ornamentierende und dekorative Periode, beide stellen im Grunde nichts anderes dar, als ein fort-



Abb. [illegible] B. J. Talbert, London. Kaminwand eines Speisezimmers. 1872 Nach der Zeichnung des Künstlers

schreitendes ANPASSEN des Kunstgewerbes an die neuen GRUNDLAGEN, wie sie sich in der weiter oben geschilderten Weise aus der Umgestaltung von **Industrie, Handel und Verkehr ergeben.** □

Wie jedes lebende Wesen in seiner körperlichen Entwicklung abgekürzt die Entwicklung seines Stammes und seiner Art durchläuft, wie jedes denkende Wesen in seiner geistigen Entwicklung die Hauptphasen der kulturellen Entwicklung seines ganzen Stammes wiederholt, so beruht auch das künstlerische und gewerbliche Können der Gegenwart auf dem der Vergangenheit. Erst müssen sich die Söhne das Wissen der Väter angeeignet haben, ehe sie selbst ersprießlich Neues schaffen können. So nur wächst ununterbrochen ein Glied der Entwicklungskette aus dem anderen hervor, auch im Kunstgewerbe. Scheinbar allerdings bringt das neunzehnte Jahrhundert darin einen Sprung. Denn die überaus schnelle Entfaltung von Industrie, Handel und Verkehr setzt das Kunstgewerbe in wenig Jahrzehnten auf ganz neue Unterlagen. Nur um auf diesen sich richtig einzustellen, muß das Kunstgewerbe die ganze stilistische Entwicklung nochmals in gedrängtester Kürze wiederholen und so das Überlieferte den neuen Lebensbedingungen anpassen. Begünstigt wird diese Wiederholung durch die früher schon geschilderten Umstände, nämlich durch die romantischen Neigungen, durch das Aufblühen der Geschichtswissenschaften usw. Im Wesen aller menschlichen Entwicklung liegt es begründet, daß diese Stilbewegung nicht ein bloßes Kopieren, sondern gleichzeitig ein Weiterbilden darstellt. Allerdings wird dieses Weiterbilden nicht sogleich im vollsten Umfange möglich; erst muß eine primitive Periode, nämlich die Zeit des ornamentierenden Stiles, des bloßen Anwendens des überlieferten Zierats auf die Nutzform durchlaufen werden, ehe es in der nächsten Periode, im dekorativen Stile erreicht wird, daß Neues im Geiste der vorschwebenden alten Ideale geschaffen wird. Nachdem so die Entwicklung sich den neuen Schaffensbedingungen angepaßt hat, setzt der konstruktive Stil ein, der frei mit dem Errungenen schaltet und aus ihm heraus völlig Neues entwickelt. □

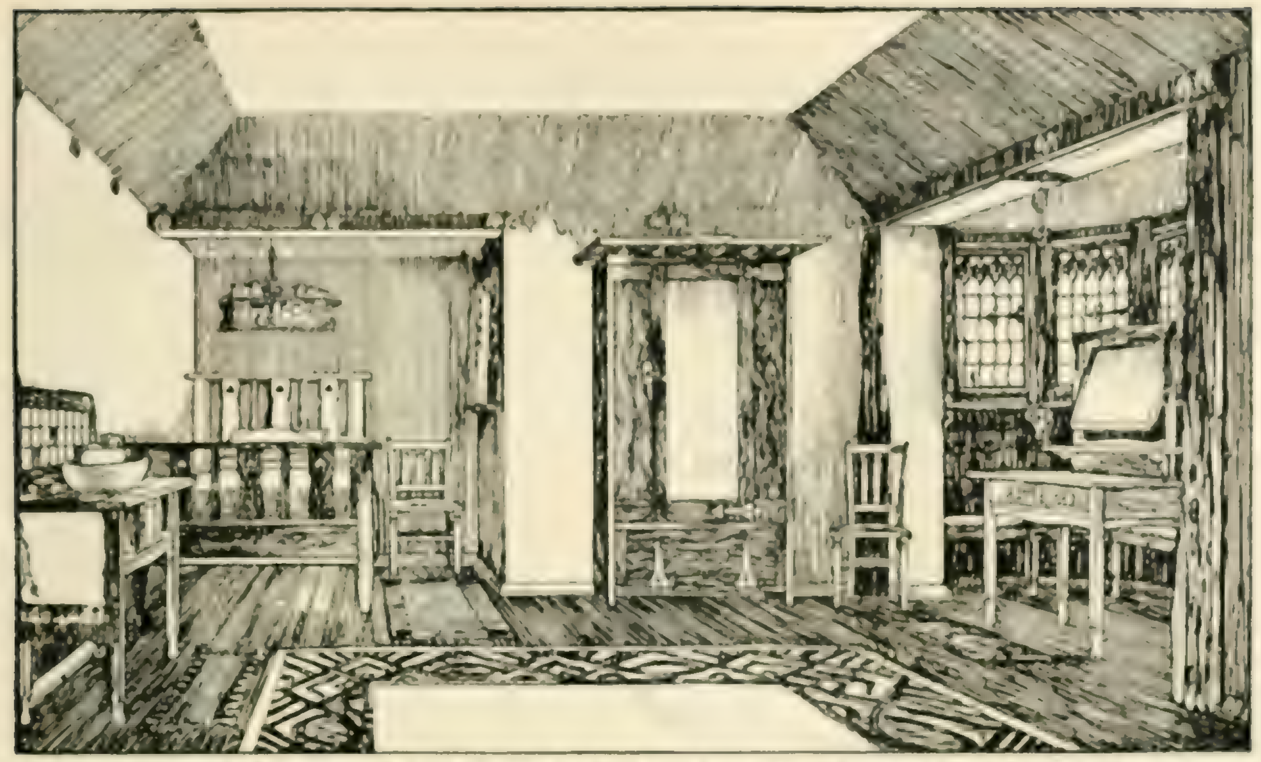


Abb. 463: C. H. B. Quennell, Schlafzimmer in Eichenholz, ausgeführt von Heal & Sons, London 1898 ▢ Nach der Zeichnung des Künstlers ▢

KAPITEL VI • DER KONSTRUKTIVE STIL DER NEUESTEN ZEIT ▢

Der ornamentierende Stil legt den Hauptwert auf den Zierat des kunstgewerblichen Erzeugnisses, der dekorative Stil auf den Reichtum der gesamten Erscheinung. Der konstruktive Stil hingegen stellt den folgerichtigen Aufbau und die Zweckmäßigkeit in den Vordergrund. Die Erfüllung des Zweckes verlangt er vor allem, und diese wiederum in schöner klarer Form durch das beste dazu geeignete Material, in der nur diesem Material zukommenden Verarbeitung. Dieser Stil reicht mit seinen Anfängen bis in die siebziger Jahre zurück; aber zum Durchbruche gelangt er erst in der Mitte der neunziger Jahre. Seitdem geht er neben dem dekorativen Stile einher, wie Seite 572 näher geschildert. Im allgemeinen lassen sich zwei, oder wenn man so will, drei Richtungen des konstruktiven Stiles unterscheiden. Die erste Richtung bewegt sich streng in der konstruktiven Linie und vermeidet peinlich jedes Anlehnen; die zweite Richtung greift auf die Natur zurück und entnimmt ihr die vornehmste Anregung; die dritte endlich nähert sich den historischen Stilen und sucht an sie wieder anzuknüpfen. ▢

1. DIE ENGLISCHE BEWEGUNG UND DER BEGINN DES KONSTRUKTIVEN STILS. WILLIAM MORRIS ▢

Es ist bemerkenswert, daß der konstruktive Stil (ganz so wie der dekorative) im Zurückgreifen auf alte Vorbilder entsteht, daß nicht eigentliche Kunstgewerbler ihn schaffen und daß er seinen Ursprung in England nimmt. Der englische Ursprung erklärt sich daraus, daß sich das moderne Leben in England, wenn auch einseitig, so doch sehr früh entfaltet und daß Englands Kunstindustrie der festlän-



Abb. 464: Der Anblick des heiligen Grals, Wandteppich, von Morris & Co. in London ausgeführt für
□ W. K. d'Arcy, die Figuren gezeichnet von Sir Edward Burne-Jones □

dischen immer mindestens um ein Menschenalter im neunzehnten Jahrhundert voraus ist. Das bringt Englands Handel und seine Tätigkeit für den Weltmarkt mit sich. Indem das englische Kunstgewerbe für den Weltmarkt arbeitet, gewinnt es klaren Blick für dessen Erfordernisse. □

Ganz allgemein läßt das europäische Kunstgewerbe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts drei Entwicklungsstadien seiner TÄTIGKEIT für den WELTMARKT erkennen: Während der Vorherrschaft des ornamentierenden Stiles sucht man sich vornehmlich durch die Billigkeit des Erzeugnisses auf dem Weltmarkte zu behaupten. Als der dekorative Stil vorwaltet, begegnen sich zwei Anschauungen; die eine, die durch die Güte des Erzeugnisses, die andere, die durch seine Billigkeit den Mitbewerber aus dem Felde schlagen will. Unter dem Einflusse des konstruktiven Stiles endlich bricht sich die Überzeugung Bahn, daß der den größten Vorteil erlangt, der das Beste zu liefern sucht. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erblicken die Völker gerade im Kunstgewerbe ein Mittel, sich einen dauernden Vorrang im Welthandel zu sichern und damit eine Quelle nationalen Wohlstandes zu erschließen. Man folgert: muß ein Land große Mengen von Rohstoffen einführen um durch deren Verarbeiten zu bestehen, so muß es diese Stoffe im Erzeugnis so veredeln, daß ihm dessen Wiederausfuhr den größten Nutzen bringt. Das aber kann vornehmlich nur das Kunstgewerbe erzielen. □

Das englische Kunstgewerbe — die Darstellungen dieses Buches haben das wiederholt betont — ist in allen Stilperioden ungeachtet des Einflusses, den das Festland ausgeübt hat, doch immer seiner Überlieferung und seiner EIGENART TREU geblieben. Man darf die Ursache dafür wohl auf der einen Seite in den

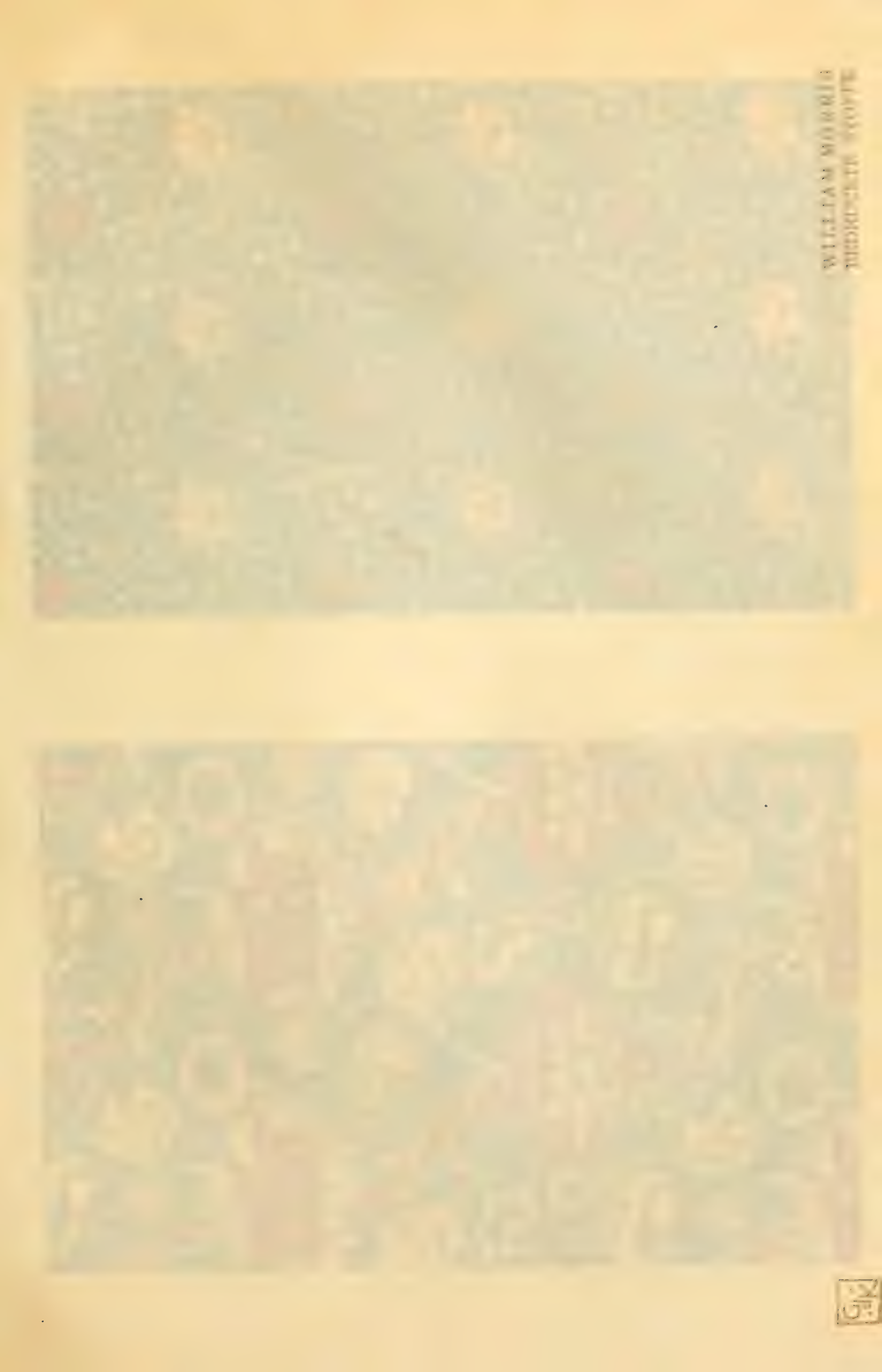






Abb. 465: Innenraum in Stanmore Hall, nach Entwurfen von William Morris ausgeführt von Morris & Co. in London

ausgebreiteten Handelsbeziehungen, auf der anderen Seite aber darin suchen, daß sich in England früher als auf dem Festlande allgemein gültige Lebensgewohnheiten einbürgern. Namentlich führt der Umstand, daß man in England weit mehr in einem HAUSE für sich wohnt anstatt in einer Mietsetage, ganz von selbst zum Festhalten an mancherlei ALTEM. So geht zum Beispiel die Vorliebe für getäfelte Wände und für flach geschnitztes Mobiliar aus Eichenholz zurück bis auf die Zeit der Königin Elisabeth; der Klapptisch und die hochlehnigen Stühle mit Binsensitz, die behäbigen Möbel mit farbigen Einlagen und wuchtig geschweiften Füßen bleiben seit den Tagen der Königin Anna in Gebrauch; die schlichte, sachliche, zweckmäßige Konstruktion des Möbels, die Verwendung des massiven Mahagoniholzes verschwindet seit Chippendale nicht wieder; ebenso hält sich seit Sheraton die Vorliebe für eingelegte Arbeiten und für ganz dünne, 'spinnebeinige' Möbel.

Wenn sich ENGLAND auch nach 1830 ganz so wie das europäische Festland in allerlei älteren Stilen ziemlich wahllos ergeht, eines bleibt doch fest: die EINTEILUNG des HAUSES und seine EINRICHTUNG. Damit erhält die kunstgewerbliche Entwicklung Englands weit größere Geschlossenheit als die anderer Länder. — Im Hause bildet die Halle oder Diele den Mittelpunkt; um sie herum liegen im Erdgeschoß die Räume, die man tagsüber benutzt, also etwa Wohn- und Speisezimmer und die Zimmer der Frau und des Herrn vom Hause, im oberen Stock dagegen die Schlaf-, Kinder- und Fremdenzimmer, die Ankleideräume usw. Die Halle geht oft durch zwei Stockwerke hindurch; in ihr führt die Treppe



Abb. 466: R. Norman Shaw, Wohnzimmer in Old Swan House, Chelsea, London, 1885

empor zu dem Umgange, von dem aus man die oberen Räume betritt. Die Wirtschaftsräume befinden sich fast immer in einem besonderen Anbau. Von dieser allgemeinen Anordnung weicht man nur selten ab. Das hat zur Folge, daß auch die Art der Einrichtung nur wenig schwankt. Man kann mit einigem Rechte sagen, daß sich die Wohnungseinrichtung seit den Zeiten Sheratons zwar in einzelnen Formen, nicht aber in Art und Gruppierung geändert habe. Immer bildet der Kamin den Mittelpunkt, um den sich alles im Zimmer anordnet, und immer nimmt der Wandschrank den meisten Vorrat an Geschirr, Wäsche, Kleidung, Gerät und sonstigem auf. Daher erscheint auf der einen Seite der Kamin samt Mantel und Zubehör als Hauptstück der Einrichtung; daher um ihn herum allerlei Sitzgelegenheiten von der Bank und dem bequemen Polsterstuhl bis zum kleinen leichten Stühlchen und Hocker, daher die geringe Zahl großer Tische, weil man ihrer nur im Speisezimmer bedarf, daher aber auch die große Zahl kleiner Tische, insbesondere der wenig Platz einnehmenden Klapptische, weil man solche in der Nähe des Kamins besonders gern braucht. Daher aber kennt auf der anderen Seite die englische Wohnung nicht jene Riesenschränke und Kolossalbüffetts wie das Festland. Denn was die festländischen Schränke füllt, befindet sich in den englischen Wandschränken. Darum trifft man im englischen Hause nur zahlreiche kleinere Schrankmöbel, mehr Schauschränke für die kleinen und feinen Arbeiten des Kunstgewerbes, Hängeschränkchen für Porzellan usw. Daher endlich auch nur in den Herrenzimmern größere Schränke für Bücher und große bequeme



DIELE VON EMIL
HÖGG IN BREMEN







Abb 467: David Murray, London. Wohnzimmer in Neu-Chippendale, Knutsford in Cheshire

Schreibtische, sonst fast überall nur kleinere zierliche Möbel. Im Schlafzimmer und im Badezimmer bringt allerdings das neunzehnte Jahrhundert mit seiner verbesserten Gesundheitspflege wesentliche Änderung auch in England mit sich.

In der MIETSWOHNUNG des FESTLANDES liegen die Zimmer an einem langgestreckten Korridor; zu jedem Zimmer führt vom Vorsaale her eine Tür und unter sich sind die Zimmer auch noch zumeist durch Türen verbunden. Die Folge davon ist, daß viele Wohnräume keine einzige ununterbrochene Wandfläche besitzen; drei Flächen sind von Türen, die vierte von Fenstern durchbrochen. Das englische Zimmer hat vielfach nur die eine nach der Halle führende Tür und auch nur eine Fensterwand aufzuweisen; es bietet also in den anderen zwei Wänden geschlossene, einheitliche Flächen. Damit gewinnt es größere Ruhe. Die festländische Mietswohnung ist nicht auf den persönlichen, sondern auf den allgemeinen Geschmack zugeschnitten, daher ist hier auch die Möglichkeit, sich nach eigener Art einzurichten geringer als drüben, wo der Umstand, daß man ein Haus für sich bewohnt, um so mehr das Entfalten der persönlichen oder doch einer besonderen Art gestattet, als die Wandschränke dort die platzraubenden, das Wesen eines Zimmers vornehmlich bestimmenden Kastenmöbel des Festlandes ersetzen.

Vor allen Dingen aber bildet sich infolge des Ganges, den das politische, soziale und wirtschaftliche Leben Englands einschlägt, dort die BÜRGERLICHE WOHNUNGSEINRICHTUNG um fast hundert Jahre früher aus als auf dem Festlande. Auf dem europäischen Festlande hindern es die Wirrnisse des dreißigjährigen



Abb. 468 · Frida Hansen in Kristiania, handgewebte Portiere

Krieges und seine lang anhaltenden Folgen, daß sich die Ansätze einer bürgerlichen Wohnungseinrichtung, die sich in der Renaissance zeigen und auch späterhin wiederholt bekunden, gedeihlich zu ausgeprägten Formen weiter entwickeln. Nur die Aristokratie ist während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vorwiegend in der Lage, das Kunstgewerbe und seine höchste Aufgabe, die kunstgerechte Wohnungseinrichtung, zu fördern. Erst nach der französischen Revolution, vielfach sogar erst mit dem Ausgange des Empires, vermag der Bürgerstand darin zu folgen und erst im Biedermeierstile kommt es zu einer vorherrschenden bürgerlichen Richtung. In England aber kann sie der Bürgerstand schon zur Zeit Chippendales prägen. Dieser Vorsprung zusammen mit der Geschlossenheit der englischen Lebensführung und dem Wohnen in besonderem Hause erklärt, warum in den achtziger und neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts das englische Kunstgewerbe und ganz besonders die englische Wohnungseinrichtung dem Festlande in so hohem Maße als etwas Fertiges, Abgeklärtes, Nachahmenswertes erscheint. □

Infolgedessen führt man seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre auf dem europäischen Festlande englische Möbel und Möbelstoffe, Tapeten, Steinpappen, Beleuchtungskörper, Porzellane, Fayencen, Fliesen. Steinzeuge und Gläser ein. Diese ENGLISCHE BEWEGUNG hält bis in die Mitte der neunziger Jahre an und geht ganz unmerklich in den konstruktiven Stil über. Zustatten kommt ihr, daß die Engländer sich in ihrer Keramik von JAPANISCHEN EINFLÜSSEN leiten lassen. Anfänglich hält die englische Bewegung sich an die Stile eines Chippendale, Sheraton und Hepplewhite, zu denen sich verwandte Klänge im alten Mobiliar der deutschen Seestädte und der amerikanischen Union [KOLONIALSTIL] finden. Später übernehmen die neuen englischen Möbelarchitekten die Führung. Das Verwandte im Stile der deutschen Seestädte, der Union und Englands geht auf die gemeinsame holländische Wurzel zurück. □

Wenngleich sich das englische Kunstgewerbe durch Stetigkeit auszeichnet, so darf doch nicht außer acht bleiben, daß es, wie schon in Kapitel IV gezeigt, um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts jenem verwirrenden Einflusse unterliegt,



(OBEN) RICHARD RIEMERSCHMID IN MÜNCHEN · SPEISEZIMMER, 1907
(UNTEN) HENRY VAN DE VELDE IN WEIMAR · SPEISEZIMMER, 1906







Abb. 469 Gerhard Munthe, Hammer und Kreuz [Olaf der Heilige und die Nornen], Bildwirkerei der Norske Husflidsforening in Kristiania

den Maschine und Fabrik, Verkehr, Wissenschaft und Technik mit ihrer Fülle von Schaffensmöglichkeiten heraufbeschwören. Auch hier in England ein Mischen der Stile, ein Bevorzugen von Surrogat und Nachahmung, eine Unsicherheit des Geschmackes, ein Fehlen künstlerischen Einflusses, eine unablässige Jagd nach Neuem, ein Mangel an innerer Klarheit, eine Unbeholfenheit in der Wahl der Mittel. Wie auf dem Festlande, so decken auch damals in England allerlei gehäkelte und gestickte Schoner die kostbaren Polstermöbel; unter Glasstürzen prangen Wachsblumen und Spielereien aus Glas, aus geflochtenem Haar und geklebten Strohhalmen. Der Engländer nennt diese Zeit nach der Königin Viktoria das Early Victorian, die FRÜHVIKTORIANISCHE ZEIT. Sie zeigt das englische Kunstgewerbe ganz unter der Herrschaft eines unablässigen Modewechsels, der um so fühlbarer hervortritt, als er den schärfsten Gegensatz zu der früheren Stetigkeit bedeutet.

Gegen die Herrschaft der Mode, gegen die Fabrikware wenden sich die NEUGOTIKER. Insbesondere das Dreigestirn Augustus Pugin, John Ruskin und William Morris. Was diese drei und zahlreiche Gleichstrebende auszeichnet, ist die Überzeugung, daß man zum Mittelalter und zu seiner Arbeitsweise zurückkehren müsse um im Kunstgewerbe wieder auf gesunde Bahnen zu gelangen. Das war ein Irrtum. Denn es war selbstverständlich unmöglich, der Zeit Stillstand zu gebieten und die mittelalterliche Handwerksarbeit wieder wachzurufen. Aber mit Recht sagt Muthesius, daß, wenn die Neugotiker diesen ihren Irrtum damals erkannt hätten, ihnen das verloren gegangen wäre, was sie zu ihrer Wirksamkeit befähigte: der

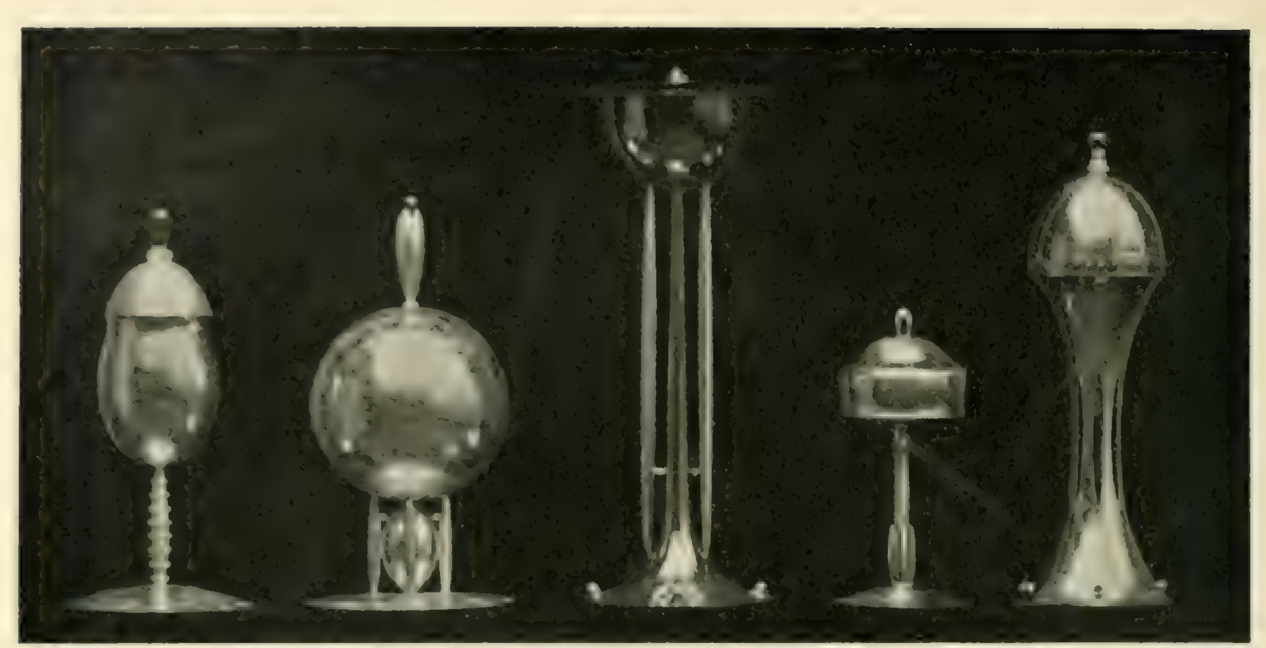


Abb. 470: Josef Hoffmann in Wien, Sportpreise in Gold und Edelsteinen

Enthusiasmus. Mit einem wirklich staunenerregenden Enthusiasmus gingen sie an das heran, was sie als richtig erkannt hatten; treu ihrer Überzeugung, aufrichtig in ihrem Empfinden, voller Freude an der Arbeit, schufen sie kunstgewerbliche Erzeugnisse, die in konstruktiver Richtigkeit werkmäßig aus echtem Material entstanden und dadurch das Vorbild wurden für den konstruktiven Stil. AUGUSTUS PUGIN fand in der Innenausstattung des von Sir Charles Barry seit 1840 in gotischen Formen errichteten Parlamentshauses Gelegenheit, die besten handwerklichen Kräfte heranzuziehen. Hier sowohl wie in seinen anderen Arbeiten zeigte sich, daß er Treffliches zu schaffen wußte, indem er sich alte Vorbilder zur Richtschnur nehmen konnte, zum Beispiel in Fliesen, farbigen Fenstern, Metallarbeiten. In allem anderen gelang es ihm nicht, die Aufgabe geistig zu durchdringen; seine Möbel zum Beispiel überzog er nur mit einer gotischen Architektur. Es widerfuhr ihm also das gleiche Schicksal wie den Neugotikern in Deutschland [vgl. Kapitel IV, Seite 435].

Glücklicher war EASTMAN, der durch sein Buch Hints on household taste größten Einfluß gewann, während der Architekt William Burges, der sich nach umfassender Tätigkeit sein eigenes Haus vollkommen im Stile des dreizehnten Jahrhunderts einrichtete, der überhaupt keinen anderen Stil als diesen für richtig hielt, gerade durch sein Beispiel zeigte, wie das peinliche Nachahmen des Alten alles errungene Gute an Raumteilung, Farbe und konstruktiver Richtigkeit über den Haufen werfen mußte. Viele seiner Möbel sind über und über ornamentiert oder bemalt.

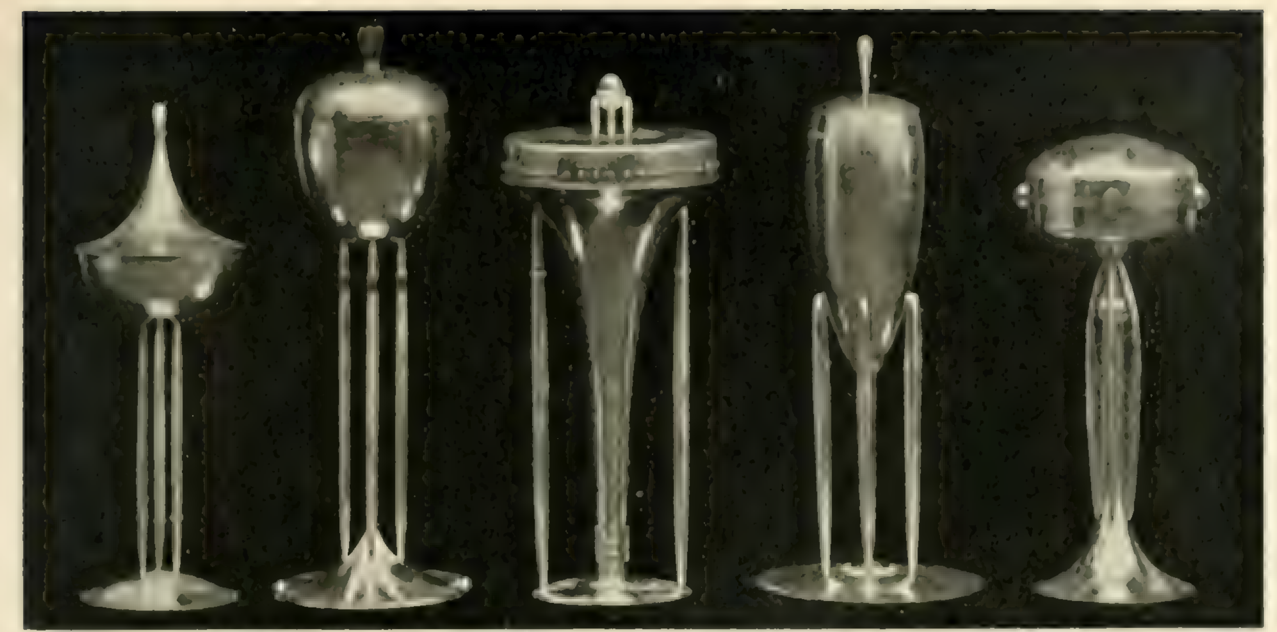
Weit größeren Erfolg hatte J. B. TALBERT zu verzeichnen [Gothic forms applied to furniture, metal work usw. 1877], weil er mehr auf das Einfache ausging, den Innenraum als Ganzes faßte [s. Abb. 462, S. 576] und insbesondere Wand, Decke und Mobiliar einheitlich durchbildete, auch gelegentlich Renaissancemotive einfließen ließ. So konnte er seit den sechziger Jahren bis zu seinem 1881 erfolgten Tode als Führender gelten. Ähnlich auf das Sachliche war die Arbeit von



GEÄTZTES UND GESCHNITTENES
GLAS VON EMILE GALLÉ IN NANCY







□ Abb. 471: Josef Hoffmann in Wien, Sportpreise in Gold und Edelsteinen □

E. W. GODWIN gerichtet, der seine 1877 veröffentlichten Entwürfe namentlich für das Geschäft von W. Watt schuf. Er verband japanische und gotische Einflüsse mit den ersten Anzeichen des konstruktiven Stiles; viele der nach ihm gefertigten Möbel bekundeten das, was man in der Folge ganz allgemein als ENGLISCHEN STIL bezeichnete. Es waren das jene einfach gehaltenen Mobiliare mit glatten Flächen, die so scharf in ihrer gewollten Schmucklosigkeit und konstruktiven Schönheit gegen die reich verzierten Mobiliare des dekorativen Stiles abstachen. Sie fanden zahlreiche Nachfolge [Abb. 463 auf Seite 577]. □

Der Einfluß der japanischen Kunst, wie überhaupt der ASIATISCHE EINFLUSS war ziemlich stark in England. Er hat zum Beispiel den Botaniker DRESSER, der 1882 über japanische Kunst ein Werk herausgab, ganz ähnlich wie Godwin zu Entwürfen für Tapeten geführt, die ein halb geometrisches, halb naturalistisches Muster zeigten. Im Verein mit orientalischen Motiven, wie sie schon OWEN JONES in seinem berühmten Buche Grammar of ornament 1856 aufgeführt hatte, leiteten gotische Einflüsse zu jenem Flachmuster hin, das sich später im konstruktiven Stile Englands so klar ausprägte. □

Aber ehe dieser sich ausbildete, äußerte der DEKORATIVE STIL auch in England starken Einfluß, hier sogar schon von 1850 an bis in die siebziger und achtziger Jahre hinein. Er führte einen Teil des englischen Kunstgewerbes in die Bahnen der italienischen Renaissance. — Der hervorragendste Vertreter dieser Richtung war ALFRED STEVENS [1818—1875], ein Maler und Bildhauer, der die Formenwelt der italienischen Renaissance tektonisch wie ornamental mit größter Meisterschaft handhabte. Neben ihm waren noch zahlreiche andere Kräfte tätig, so Lewis F. Day, Owen Davis, Jonquet und andere. Sie leiten schon zum konstruktiven Stil über. Als eines der besten Beispiele für die Art, wie man damals in England die italienische Renaissance gehandhabt hat, kann wohl der Mittelraum in der Erfrischungsanlage des South Kensington Museums gelten. Seine Ausstattung hat die South Kensington Schule entworfen. Den Grillroom daneben schuf



□ Abb. 472: Bruno Möhring, Berlin. Brunnenhof, 1906 □

Poynter und das auf der anderen Seite liegende berühmte grüne Zimmer William Morris, oder eigentlich die Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. In ihm bekundete Morris bereits jene Eigenart und Selbständigkeit, die ihn zum Gründer des konstruktiven Stiles werden lassen sollte.

Damals war freilich WILLIAM MORRIS [1834–1896] noch durchaus Gotiker. Das Herbe der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance, das Kräftige, Feste, Klare der Gotik fesselten ihn und die Präraffaeliten, denen er angehörte. Allerdings, von Hause aus war William Morris überhaupt kein Gewerbekünstler, sondern ein Dichter, und das was er später als Künstler und Kunstgewerbetreibender leistete, war niemals zu trennen von der Gedankenwelt, die ihn als Dichter und Schriftsteller, als Sozialpolitiker und Agitator erfüllte. Morris bezog 1852 die Universität Oxford um Theologie zu studieren. Mit ihm wurde Edward Burne-Jones als Student eingetragen; beide verband sehr bald eine Freundschaft, die bis zum Tode währen sollte. Burne-Jones ging zu Weihnachten 1855 nach London um sich als Schüler von Dante Gabriel Rossetti ganz der Malerei zu widmen; Morris legte erst 1856 seine Prüfung als bachelor of arts ab [was etwa unserem Doktor der Philosophie entspricht], zeichnete neun Monate bei dem Gotiker Street in Oxford, ging 1857 nach London und gab dort das Oxford and Cambridge Magazine heraus, das nach einem Jahre erlosch. Seine Gedankenwelt war damals ganz von dem Geiste mittelalterlicher Ritterschaft erfüllt; ihm entsprang sein Gedicht The defense of Guenevere, das einen Stoff aus dem Sagenkreise von König Artus Tafelrunde behandelte. □

Durch Burne-Jones wurde Morris in den Kreis der PRÄRAFFAELITEN eingeführt. Das war eine Bruderschaft von Malern und Baukünstlern, die sich um Dante Gabriel Rossetti scharten. Der Geist, der die Vorläufer Raffaels erfüllt hatte, galt ihnen als Vorbild; sie wollten die Kunst umgestalten und forderten, daß die künstlerische Eingebung unmittelbar der Natur entspränge, daß das Bild epischen Charakter trage und daß es dekorativ wirke. Schon 1859, als Morris sich seinen Hausstand gründete und mit seinen Freunden die Einrichtung entwarf, trug



[OBEN] EMIL RUDOLF WEISS, FRIEDENAU · WOHNZIMMER MIT KATTUNBESPANNUNG, 1906 · [UNTEN] ALBERT GESSNER IN CHARLOTTENBURG · VORZIMMER, [illegible]





sich diese Gruppe mit dem Gedanken, die Inneneinrichtung künstlerisch zu reformieren. Das führte 1861 zur Gründung der (genossenschaftlichen) Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. Morris war der Leiter, die Maler Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones und Arthur Hughes, der Architekt Philip Webb, der Landmesser Peter Paul Marshall und der Lehrer am Oxford College, Charles Joseph Faulkner waren die Teilhaber. So vielem Kopfschütteln die Genossenschaft auch begegnete: als sie auf der Londoner Ausstellung 1862 Möbel und Glasfenster zeigte, erhielt sie nicht nur Preise, sondern vor allen Dingen auch Aufträge, und in der Folge hatte die Firma, die später unter der Bezeichnung Morris & Co. in den Alleinbesitz von William Morris überging, sich auf den verschiedensten Gebieten des Kunstgewerbes zu betätigen. Sie hatte Möbelbezüge, Fuß- und Wandteppiche, Stickereien, Wandstoffe und Tapeten herzustellen, Möbel, Fliesen und farbige Glasfenster zu liefern, vor allem aber das Einrichten ganzer Wohnungen zu übernehmen (siehe bei Seite 578 die farbige Tafel mit zwei Stoffen von Morris). □



□ Abb. 473: Alfred Grenander in Berlin. Flügel. 1906 □

Bis zum Jahre 1876 widmete sich Morris diesen kunstgewerblichen Aufgaben, daneben nur noch als Dichter tätig. Der Kampf um das goldene Vlies, die isländische und germanische Sagenwelt beschäftigten ihn; er übersetzte die Odyssee und die Äneide. Aber von 1876 bis 1887 fesselte ihn neben seiner Dichtkunst und seiner kunstgewerblichen Tätigkeit noch etwas; er wandte seine Kräfte der sozialistischen Bewegung zu. Dann erst kehrte er wieder dauernd zum Kunstgewerbe zurück. Die Jahre 1890 bis 1896 sahen ihn vornehmlich im Buchdrucke tätig, auf seiner geliebten KELMSCOTT PRESS zu Hammersmith, dem Vororte von London.

In der MASCHINE und in der FABRIK erblickte Morris den schwersten Schaden seiner Zeit und vor allem des Kunstgewerbes. Zu den Lebens- und Arbeitsverhältnissen des alten Handwerkes, wie sie am Ausgange des Mittelalters bestanden hatten, wollte er zurückkehren. Das war die Triebfeder, die ihn zum sozialistischen Agitator stempelte, die ihn zum Reformator des Kunstgewerbes werden ließ. Wie damals, so sollte auch jetzt der Kunsthandwerker alles selbst schaffen,

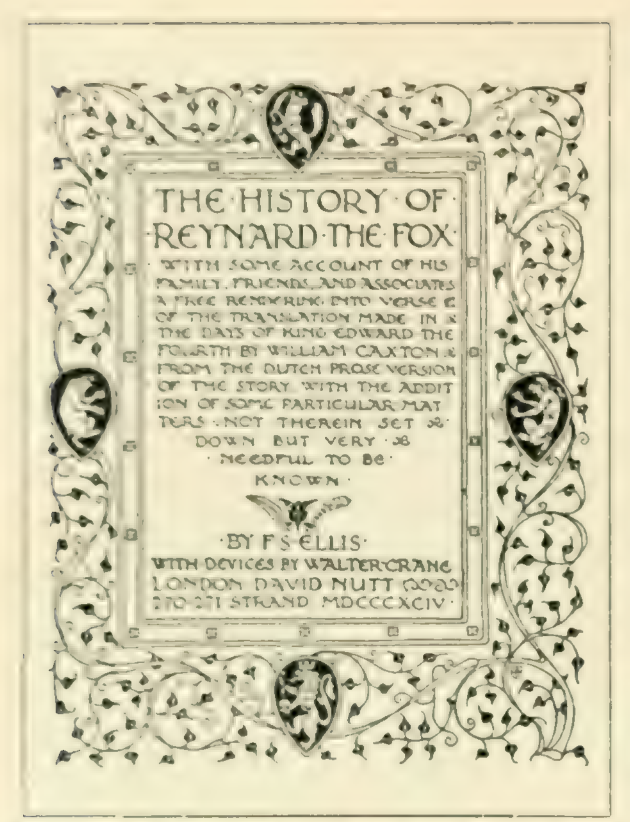




Abb. 474 und 475: [Links] Walter Crane, London. Titelblatt 1884 ☐ [Rechts] Lewis F. Day, London. ☐ Tapete für eine Zimmerdecke ☐

mit seinen eigenen Händen, ohne Maschine, ohne Dampfkraft, ohne all die Mittel, die Wissenschaft und Technik des neunzehnten Jahrhunderts boten. Dieses Streben konnte, so erfolgreich es sich auch unter Morris selbst gestaltete, die allgemeine Schaffensweise nicht ändern. Wohl aber führte es auf manchen Gebieten zur Wiederaufnahme der Handarbeit und vor allen Dingen in zahlreichen anderen Zweigen des Kunstgewerbes zur künstlerischen Vertiefung, zu neuem Leben. Das lag aber im wesentlichen daran, daß Morris, auf den Schultern der mittelalterlichen Kunst stehend, halb unbewußt neue künstlerische Bahnen wies. Darin bestand seine Begabung, darin gipfelte sein Schaffen. Er besaß in höchstem Maße das, was man später mit einem leider verbrauchten und mißbrauchten Worte als DEKORATIVES TALENT bezeichnete. ☐

Die Bedeutung von William Morris liegt auf dem Gebiete des FLACHMUSTERS. Technisches Geschick, künstlerische Begabung, feinstes Farbengefühl und volles dekoratives Empfinden haben ihm seine Stellung im Kunstgewerbe erworben. Rastlos zeichnete er die Glasfenster und Wandteppiche seiner Freunde aus, die ihm nur Bleistiftskizzen lieferten. Er lernte selbst färben und weben, Papier schöpfen, Schrift setzen und drucken. Er zeichnete nach langem Studium der alten, insbesondere der deutschen Drucke sich selbst seine Typen. Das Glasfenster, die Möbelstoffe und Tapeten, die Wandteppiche und das ganze Gebiet des Buchdruckes hat er reformiert [s. Abb. 476 auf der nächsten Seite]. ☐

Das PFLANZENMUSTER, das für den Flächendekor des englischen konstruktiven Stiles so überaus kennzeichnend ist, geht in der Hauptsache auf Morris zurück. Nicht die Pfleglinge der Gewächshäuser in ihrer üppigen Formenfülle



[OBEN] KARL BERTSCH IN MÜNCHEN · DAMENZIMMER
[UNTEN] BRUNO PAUL, BERLIN · REPRÄSENTATIONSRAUM





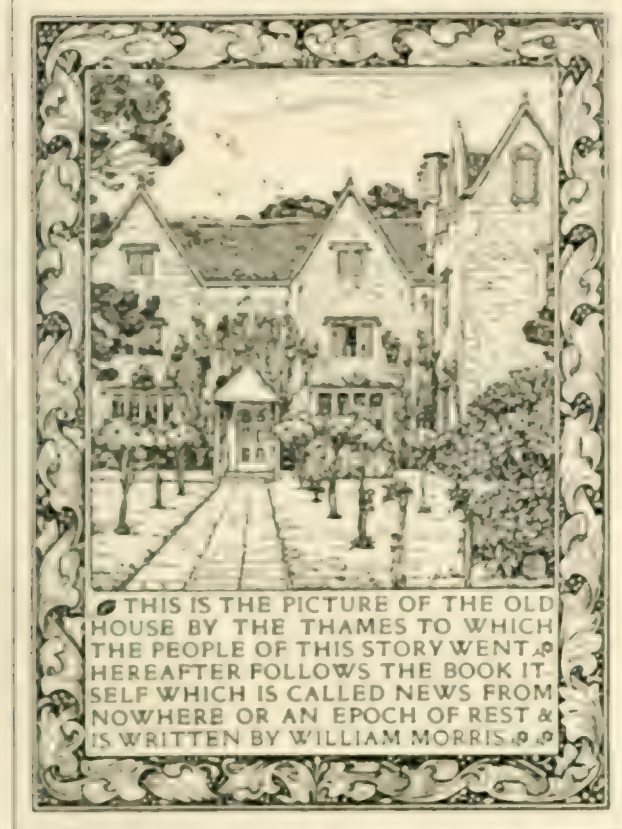




Abb. 476. William Morris, Titelseiten des Buches News from nowhere. Druck der Kelmscott Preß 1892

nahm er sich zum Vorbilde, sondern die schlicht gestalteten aus jedermanns Garten, die Lilien, Rosen, Tulpen und Nelken, den Rittersporn und das Jelängerjelieber, die Gänseblümchen und Sumpfdotterblumen. □

Auf das MOBILIAR in seinen einzelnen Formen hat er nicht so starken Einfluß gewonnen, da ist vielmehr PHILIP WEBB weit eher in den Vordergrund getreten, denn dieser hat die meisten Möbel für Morris gezeichnet. Aber der Geist, der das Ganze durchdrang und zu einer Einheit zusammenfaßte, der vor allen Dingen in der Gesamtheit der Inneneinrichtungen sich kundgab, das war der Geist von WILLIAM MORRIS. □

Bahnbrechend auch wirkte er im Kreise der Kunstgewerbetreibenden. Er rief eine Vereinigung ins Leben, die Art workers' guild, und in deren Gefolge die ARTS AND CRAFTS EXHIBITIONS, die für den Aufschwung des modernen, englischen und europäischen Kunstgewerbes grundlegende Bedeutung gewonnen haben. □

Der ganze Kreis, der sich mit der Zeit um Rossetti, um die Präraffaeliten und um Morris scharte, jener Kreis, der sich von Carlyle dem Dichter und von John Ruskin dem vielgenannten Kunstphilosophen leiten ließ, er bildete die große Gruppe der AESTHETICS. Ihnen war Botticelli ein Vorbild; sein Frühling fand sich ebenso in ihren Räumen wie Rossettis Beata Beatrix, Burne-Jones gefühlsreiche Bilder, die Bilder von Albert Moore, die tiefsinnigen Allegorien Watts. Die Aesthetics schwärmten für diese großäugigen, langhalsigen, überschlanken, mageren Gestalten. Vor diesen fast schwindsüchtigen Geschöpfen, die mit lang herabwallenden Gewändern bekleidet waren, Lilienstengel in den durchscheinenden



Abb. 477 Boutet de Monvel, Gobelin, ausgeführt □ von der Staatsmanufaktur in Paris. 1898 □

Händen hielten und jeder körperlichen Leistungsfähigkeit bar schienen, träumten sich die Aesthetics in eine mittelalterliche Welt zurück, obgleich diese mit ihrer robusten Kraft in schärfstem Gegensatz zu alledem stand [s. Abb. 464, S. 578]. Aus dieser Vorliebe erklärte es sich, warum die Aesthetics auch zu dem dünnen, feinen, zierlichen Möbel eines Chippendale hinneigten und zu jener eigentümlichen Welt, wie sie sich in den japanischen Holzschnitten eines Utamaro und anderer offenbarte. So kam auch hier wieder der japanische Einfluß mit zur Geltung. Jedenfalls entstand unter dem Vorgange der Präraffaeliten das alte englische Mobiliar des achtzehnten Jahrhunderts wieder und dieses englische Mobiliar zusammen mit den Tapeten und Stoffen, den Fliesen und Töpfereien, den Gläsern und Silbergefäßen Englands, das war es, was auf das europäische Festland am Ende der achtziger Jahre einzuwirken begann und als ENGLISCHE BEWEGUNG den konstruktiven Stil einleitete [Abb. 467 auf S. 581]. Namen, wie Sir Edward Burne-Jones [Abb. 464 auf S. 578], Philip Webb, Walter Crane [Abb. 461 und 474 auf S. 575 und 588], Lewis F. Day [Abb. 475 auf S. 588], F. A. Ashbee [Abb. 499 auf S. 611] und andere sind ihr dauernd verknüpft. □

Im Gefolge dieser englischen Bewegung kam dann auch erst das, was Morris geschaffen hatte, dem gesamten europäischen Kunstgewerbe zum vollen Bewußtsein. Der unmittelbare Einfluß, den Morris ausgeübt hatte, erstreckte sich nicht so sehr auf das Mobiliar, sondern weit mehr noch auf das Flachmuster, auf Tapeten, Stoffe, Fliesen, Glasfenster und Buchausstattung. So bedeutsam und kraftvoll dieser Einfluß auch war, er hätte vielleicht nicht hingereicht, die konstruktive Bewegung zu entfalten, die er tatsächlich auslöste. Diese entstand viel mehr unter dem unmittelbaren Eindruck, den die Aesthetics erweckten. Denn sie führten eine Menge befähigter Köpfe zum Nachdenken über den künstlerischen Stand des Kunstgewerbes; sie lenkten diese Befähigten auf das Konstruktive hin und sie veranlaßten die Verbrauchenden, das Publikum [wenn auch dieses meist nur der Mode gehorchend mitlief], zum Nachdenken über die eigene Wohnung. Es hob jene Reform der Wohnungsausstattung an, die darauf abzielte aus künstlerischem Empfinden heraus im Sinne des Zeitbedürfnisses Neues zu gestalten. Das, was jene Aesthetics geschaffen und geliebt hatten, war bei allem Stimmungsgehalte, bei aller Eleganz, Vornehmheit und Feinheit, aller Linienschönheit und allem Formenreize doch etwas Gebrechliches, Dünnes, frauenhaft Zartes. Das aber,



[OBEN] RICHARD RIEMERSCHMID, MÜNCHEN · DAMENZIMMER, 1906 · [UNTEN] FRIEDHOFSANLAGE, DRESDEN 1906 · ERNST HOTTENROTH, GRABMAL, WILLIAM LOSSOW, GRABSTELLE



was unter ihrem Einflusse — zum kleineren Teile in England selbst, zum größten Teile auf dem Festlande — entstand, was unter dem eisernen Fleiße begabter Künstler und tüchtiger Kunstgewerbetreibender emporwuchs, das wurde zum festen, kraftvollen, trotzig sich aufbäumenden, von männlichem Mute erfüllten konstruktiven Stile der Gegenwart. Das eifrige Naturstudium, das die achtziger und die neunziger Jahre des dekorativen Stiles mit sich gebracht hatten, es gesellte sich nutzbringend dieser Bewegung, die ohne die unzweifelhaften verdienstvollen Errungenschaften des dekorativen Stiles nicht hätte einsetzen können. □



Abb. 478: Levy-Dhurmer, Gobelin, ausgeführt von der Staatsmanufaktur zu Paris 1898 □

2. DIE ENTWICKLUNG DES KONSTRUKTIVEN STILES □

Der konstruktive Stil hat in jedem ihn pflegenden Lande eine NATIONALE FÄRBUNG angenommen ohne von seinen allgemeinen Grundlagen abzuweichen. Überall steht das Streben nach Sachlichkeit voran; die Semperschen Grundsätze, daß das Erfüllen des Zweckes Haupterfordernis sei, daß der Stoff, also das Material seinem Wesen nach zu verarbeiten sei und daß die Zierat sich ganz dem Zwecke und dem Stoffe unterordnen müsse, diese Grundsätze gelten allgemein. Dazu sind zwei weitere wichtige getreten: das kunstgewerbliche Erzeugnis muß ohne Rücksicht auf historische Stile den Aufgaben des heutigen Lebens dienen, und fernerhin, es darf kein Scheingut bilden, sondern es darf nur aus echtem Materiale in vorzüglicher Arbeit entstehen. Im Sinne dieser Aufgaben sucht der konstruktive Stil schließlich die Ausstattung aller zum Aufenthalte von Menschen bestimmten Räume so zu gestalten, daß sie die Lebensanforderungen der Gegenwart erfüllen. Diese RAUMKUNST erstreckt sich nicht nur auf die privaten Wohn- und Geschäftsräume, sondern ebenso auf die öffentlichen Räume der Verkehrsanstalten und Verkehrsmittel, zum Beispiel die Bahnhöfe, Schiffe, Kirchen, Gerichte, Schulen. In dem Bemühen, die Schönheit des Erzeugnisses bereits in der konstruktiven Gestalt zu entwickeln, strebt die Bewegung möglichste Einfachheit, Schlichtheit und Sachlichkeit an. Das führt allerdings zuweilen selbst bis an das Dürftige heran. □

Weiter oben wurde schon betont, daß DREI HAUPTRICHTUNGEN des konstruktiven Stiles unterschieden werden können. Die rein konstruktive Richtung gestaltet streng logisch aus statischen Erwägungen heraus, ähnlich wie der Ingenieur; sie vermeidet jedes Anlehnen an Vorbilder der Natur oder der Geschichte.



Abb 473: Mucha, Fußteppich, ausgeführt von J. Ginzkey □ zu Maffersdorf in Böhmen □

Sie nennt man daher die strenge, abstrakte, unabhängige oder induktive Richtung. Die zweite Richtung stützt sich auf ein sorgfältiges Studium der Natur; sie entnimmt ihr die Vorbilder nicht mit sklavischer Treue, sondern sie stilisiert sie, sie leitet daraus das ab, was den wesentlichen, den künstlerischen Inhalt der natürlichen Erscheinung bildet. Darauf baut sie weiter. In ihrem Naturstudium und dessen Verwertung stützt sie sich durchaus mit auf die Erkenntnis, die vergangene Tage erlangt haben, und auch auf die japanische Lehre; im übrigen aber gestaltet sie durchaus frei und ohne irgendwelche Anlehnung an historische Formen. Man kann sie als die ableitende, naturhängige oder deduktive Richtung bezeichnen. Die dritte Richtung endlich schließt sich an die geschichtlichen Stile an, insbesondere an den Biedermeierstil, an den Empirestil und an die englischen Möbel des achtzehnten Jahrhunderts. Sie sucht den Stilfaden unter entwicklungsgeschichtlichem Gesichtspunkte weiter zu spinnen ohne sich dieses Bemühens immer bewußt zu sein. Man kann sie die anknüpfende, stilhängige oder konjunktive Richtung nennen. Keine der drei Richtungen steht in großem Umfange ganz für sich allein, meist gehen sie ineinander über. □

Die ARBEITSTEILUNG zwischen Entwerfendem und Ausführendem, die das neunzehnte Jahrhundert so scharf herausgebildet hat, geht im konstruktiven Stile nicht zurück, sondern oft noch weiter. Der entwerfende Künstler befaßt sich nur mit dem Ersinnen, während sich der ausführende Kunstgewerbler auf das Herstellen des Erzeugnisses beschränkt. Doch gilt das durchaus nicht für alle Gebiete. Auch werden KÜNSTLERWERKSTÄTTEN gegründet, das heißt Werkstätten, die von mehreren Künstlern unterhalten werden, damit ihre Entwürfe von diesen Werkstätten ausgeführt werden. Sie pflegen im allgemeinen nur kunstHANDwerkliche Zweige, wie zum Beispiel Tischlerei und Goldschmiedearbeit; auf Erzeugnisse, die nur mit Hilfe großer Maschinen oder Fabrikeinrichtungen entstehen können, wie zum Beispiel Porzellan und Glas, können sich diese Werkstätten selbstschaffend nicht ausdehnen. Überall jedoch verbindet sich unter der Herrschaft des konstruktiven Stiles der Name des Künstlers mit dem Erzeugnis; dieses geht nicht mehr wie früher unter dem des Erzeugenden, sondern unter dem des Er-



(OBEN) R. BAILLIE SCOTT IN EDINBOURGH, DAMENZIMMER
(UNTEN) C. R. MACKINTOSH IN GLASGOW, SCHLAFZIMMER



sinnenden, neben den der Name des Ausführenden tritt. □

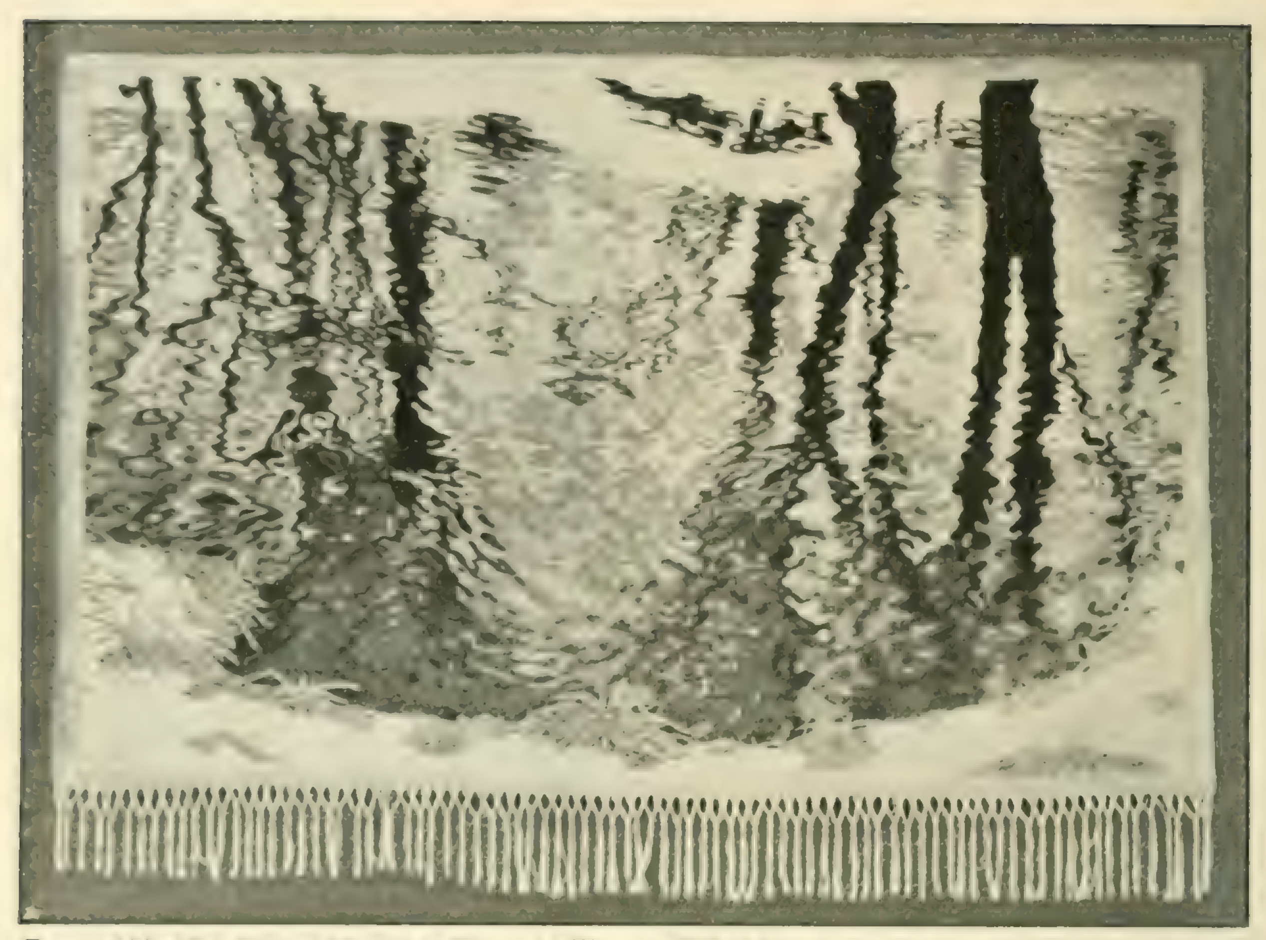


Abb. 480: Otto Eckmann. Vorleger, ausgeführt von den Vereinigten Smyrna-Teppich-Fabriken in □ Berlin, Schmiedeberg und Cottbus □

Wenn auch zahlreiche FÜHRENDE KRÄFTE des konstruktiven Stiles geschulte Architekten sind, so bleibt es doch ein wichtiges Kennzeichen der ganzen Bewegung, daß sie mehr von Malern und von Bildhauern als gerade von Baukünstlern ausgeht. Die ersten unter den Richtunggebenden sind fast immer bildende Künstler, nicht Architekten und nicht Kunstgewerbler. Wohl aber erstehen mit der Zeit große Reihen GEWERBEKÜNSTLER, das heißt künstlerische Kräfte, die sich ausschließlich dem Kunstgewerbe zuwenden. Ihre Zahl ist im Wachsen und ihre Tätigkeit gestaltet den konstruktiven Stil vornehmlich mit aus. □

Hand in Hand damit geht eine andere WERTSCHÄTZUNG des Kunstgewerbes. Es bildet heute nicht nur selbst einen Gegenstand des öffentlichen Interesses, sondern auch seine Vertreter tun es. Das gilt ohne Unterschied der Richtung. In England und Frankreich steht der Gewerbekünstler auch äußerlich, in Akademien usw., gleichberechtigt neben dem bildenden Künstler; ebenso in Süddeutschland. Anderwärts bahnt sich das erst an. □

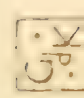
Mit dem konstruktiven Stile verringert sich auch der Unterschied zwischen der FESTLÄNDISCHEN und INSELLÄNDISCHEN LEBENSWEISE und Wohnungseinrichtung. Jener für die Wohnung schon gekennzeichnete Unterschied besteht bereits um 1850; er nimmt allmählich ab und mit dem Ausgange des neunzehnten Jahrhunderts verschwindet auf dem Festlande allmählich das Glanzstück der Einrichtung, die 'gute Stube' mit den Polstermöbeln, die sich nur Sonntags ohne Kappen zeigen. Die zentrale Anordnung der Wohnräume allerdings, wie sie dem insularen Typus eigen ist, vermag sich nur langsam einzubürgern, weil die longitudinale Anordnung des kontinentalen Typus in der Mietswohnung wurzelt, für die sich nur allmählich das Einzelhaus einführt. Gefördert wird der Umschwung allerdings dadurch, daß in den größeren Städten des Festlandes die sogenannte englische Tischzeit mehr und mehr angenommen wird. Die großen Entfernungen drängen von selbst dazu und das Wohnen in den Vororten führt zum Bauen oder Mieten von Einzelhäusern. Für diese pflegt, im Gegensatz zur alten festländischen Längsreihung der Räume, die inselländische Rundlage um einen Hauptraum herum maßgebend zu werden. — Das, was man gemeinhin englische Bewegung nennt [vgl. Seite 577 ff.], führt allein freilich nicht zum konstruktiven Stile; es gesellen sich vielmehr noch zwei weitere Einflüsse hinzu, der amerikanische und



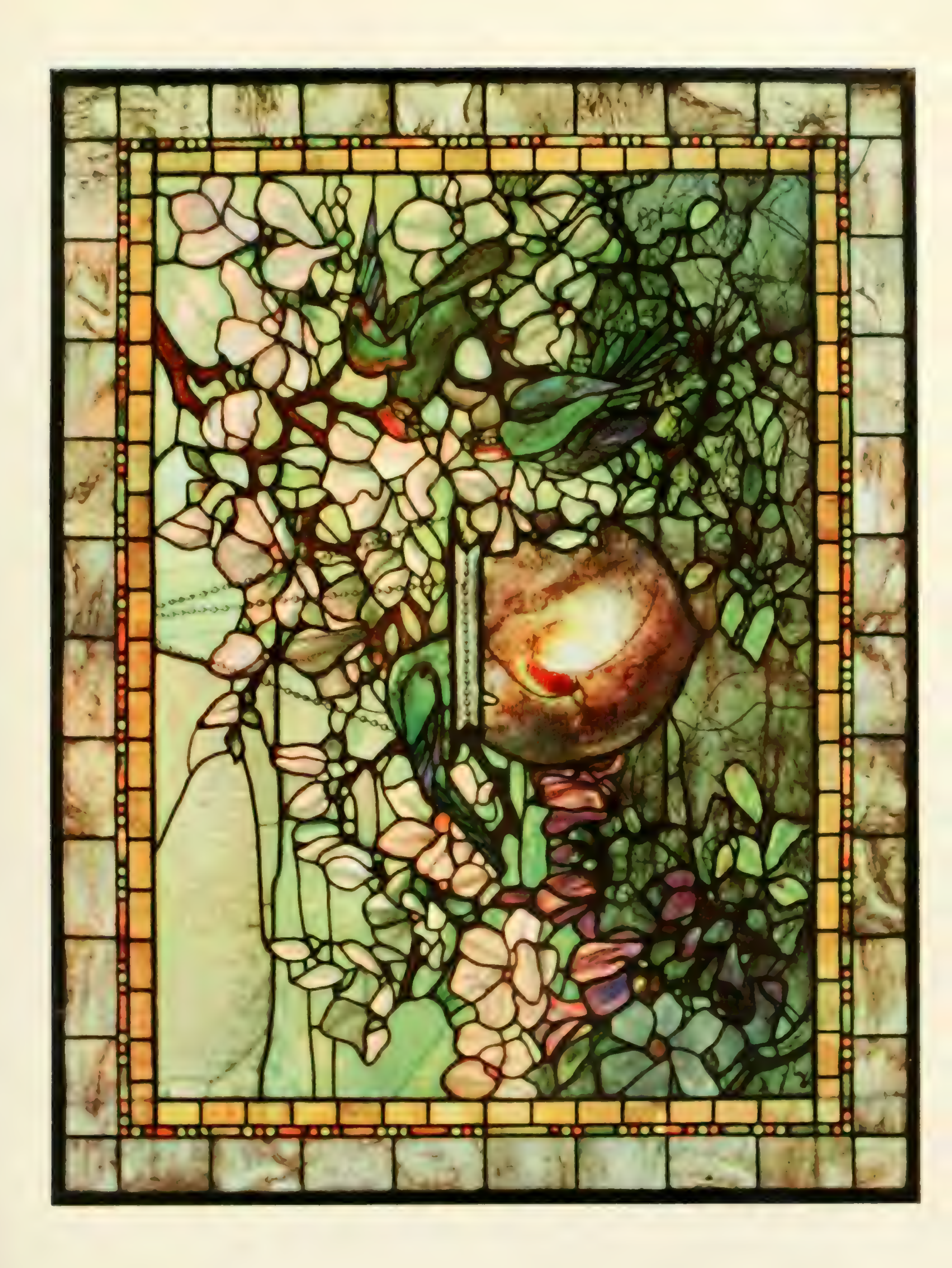
□ Abb. 481: Gustav Vjaestad, Rinnende Wasser, Bildwirkerei. Im Museum zu Gotenburg □

der japanische. Der JAPANISCHE EINFLUSS ist der ältere, er geht auf die Pariser Weltausstellung 1867 zurück, tritt in Wien 1873 und auf der nächsten Pariser Weltausstellung 1878 klar hervor und mit Paris 1889 in den Vordergrund. Das Plakat, die Metallkünste, vornehmlich aber alle keramischen Gebiete, Steinzeug, Fayence und Porzellan unterliegen ihm nicht nur in Europa, sondern auch in NORDAMERIKA. Dieses wiederum wird den Europäern durch die Weltausstellung von Chicago 1894 bekannt; es wirkt mit seinen Maschinenmöbeln, seinen Beleuchtungskörpern und Kunstverglasungen [siehe die hier eingefügte farbige Tafel mit der Kunstverglasung von Lewis Comfort Tiffany], seinen Goldschmiedearbeiten und seiner Art, Geschäftsräume und Gastwirtschaften auszustatten [BAR-STIL], stark auf Europa ein. Doch läßt ein Teil dieser Wirkung schon nach kaum vier Jahren wieder nach; der andere dauert dagegen heute noch fort. □

In ENGLAND ersteht der konstruktiven Bewegung nach dem Hinscheiden von William Morris ein eigentlicher Führer nicht mehr. Getreu seinem Entwicklungsgange schlägt der konstruktive Stil Englands eine sehr gemäßigte, den natürlichen und historischen Vorbildern zugeneigte Richtung ein. Man begnügt sich in der Hauptsache mit den Mobiliaren im Stile eines Chippendale und Sheraton und entwickelt nur im Schlafzimmer eine neue, sehr schlichte, aber auch sehr sachliche Note [C. F. A. Voysey, Ashbee u. a.]. Zu einem unabhängigen Gestalten ringt sich nur die SCHULE VON GLASGOW [die beiden Mackintosh, siehe die Tafel bei Seite 592] durch. □









□ Abb. 482: Margarete Erler, Berlin. Spitzenfächer □

Die von England ausgehende Flutwelle des konstruktiven Stiles setzt sich zunächst in BELGIEN fort, namentlich in Serrurier-Bovy, Henry van de Velde (Tafel S. 582), Paul Hankar und Horta, die alle der abstrakten Richtung huldigen. Van de Velde prägt seinen besonderen Stil der Wohnungseinrichtung, dem Mobiliar, Metallgerät und Stoff auf; Horta wie Hankar tragen die neuen Anschauungen vor allem in die Baukunst hinein. HOLLAND wendet sich mehr der naturhängigen Richtung zu, zum Teil in Anlehnung an die Stile der malaiischen Inselwelt, wie sie namentlich die Erforschung Javas bekannt gibt (Batiks). Doch vertreten H. P. Berlage, J. van dem Bosch u. a. mit Glück eine konstruktive, hie und da an das Alte anknüpfende Richtung. □

Von Belgien aus teilt sich der Strom in drei Arme, den skandinavischen, den österreichisch-deutschen und den französischen. Der FRANZÖSISCHE Strom ergreift namentlich Paris; er reißt dort eine stattliche Zahl führender Kräfte in seinen Bann, vermag sie aber kennzeichnenderweise nicht alle dauernd zu fesseln. Die abstrakte Richtung tritt mit einem Anklange an das altvertraute Rokoko in den Möbeln und Einrichtungen zutage, die Charles Plumet und Toni Selmersheim, Gaillard, de Feure, Colonna und andere entwerfen (vgl. die beiden Tafeln mit Mobiliaren von Gaillard und von Charles Plumet und Toni Selmersheim bei Seite 608). Die meiste Gefolgschaft aber findet die anlehnende Richtung, die an die japanische Bewegung und an das fleißig betriebene Naturstudium anknüpft. René Lalique und Feuillâtre bezeugen das in ihren Goldschmiedearbeiten, Gallé in seinen Gläsern und seinen Möbeln, Carriès, Bigot, Lachenal, Dammouse und Delaherche in ihren Steinzeugen und Fayencen (vgl. Abb. 490, Seite 602 und die Farbentafeln Lalique, Gallé und Dammouse, Seite 617, 584 und 613). □



Abb. 483. Jules Chéret in Paris. Plakat 1899. Steindruck

Der SKANDINAVISCHE Zweig entwickelt sich zu einem ableitenden, unter ausgesprochen japanischem Einflusse und in klarer Anlehnung an die heimische Natur. Die Porzellane von Kopenhagen, wie sie Pietro Krohn und Arnold Krogh geschaffen haben, haben diese Bewegung in den skandinavischen Ländern eingeleitet. Zum andern aber greift der Norden bewußt auf seine älteste ländliche Handwerkskunst zurück und erzeugt namentlich in Bildwebereien, in Wandteppichen Hervorragendes. Alf Wallander, Agnes Branting und Selma Gjöbel in Schweden, Gerhard Munthe und Frida Hansen in Norwegen sind neben anderen da Führer [S. 601].

Der ÖSTERREICHISCH-DEUTSCHE STROM spaltet sich zunächst in zwei, die sich allerdings in der Folge bald wieder vereinigen. In ÖSTERREICH entwickelt sich die Konstruktive anfänglich unter Anlehnung an historische Stile, insbesondere an den des Empires, nähert sich aber dann, unter dem klärenden Einflusse, der von dem Kunstgewerbe Englands und Nordamerikas ausgeht, und geleitet von Otto Wagner, Josef Hoffmann, Kolo Moser und Joseph M. Olbrich schnell der abstrakten Richtung [siehe die Abb. 504 und 505 auf den S. 616 und 617]. Auf dieser strengen Linie verharrt man; Wien ist der geistige Mittelpunkt. Der DEUTSCHE Strom wühlt zunächst München auf und reißt dort zahlreiche bildende Künstler mit sich im JUGENDSTIL, einem embryonalen Stadium des konstruktiven Stiles, das sich aus dem Weiterführen natürlicher Vorbilder entwickelt und sich durch den allzureichen Fluß der Linien, durch den Überschwang des Hin- und Herwogens kennzeichnet [BANDWURMSTIL]. In Otto Eckmann findet diese erste Epoche ihre künstlerische Reife [s. die hier eingefügte Tafel mit Deckenmalerei Otto Eckmanns]. Die Bewegung geht aber von München weiter nach Darmstadt, nach Berlin, nach Stuttgart, und mit ihrem Weiterschreiten klärt sie sich überall ab. Die abstrakte Richtung entwickelt sich scharf ausgeprägt in Peter Behrens [siehe die Tafel Marmordiele bei S. 610], wuchtig in Bruno Möhring [Abb. 472 auf S. 586], weicher in Richard Riemerschmid [Abb. 509 und 510 auf Seite 621, sowie die Tafeln bei S. 582 und 5[illegible]]. Die der Natur sich anlehnende Richtung vertreten Cissarz und Pankok; die anknüpfende Richtung mit nur ganz leichtem Anklange an frühere Stile Bruno



OTTO ECKMANN, BERLIN
DECKE EINES ZIMMERS





Paul [s. die Tafel bei S. 588], mit unmittelbarem Anschluß dagegen Schultze-Naumburg. Bedeutsam für die schnelle, klare Entwicklung des konstruktiven Stiles in Deutschland ist, daß er nicht an einen einzigen Ort gebunden erscheint. Ähnlich wie sich in Großbritannien eine englische und eine schottische Schule herausbilden, erwachsen in Deutschland in München, Darmstadt, Berlin, Stuttgart, Dresden, Weimar und anderwärts dem Schaffen kleinere Mittelpunkte, die durch ihre innerlich begründete Sonderart — bei aller Übereinstimmung des Ganzen — am meisten dazu beitragen, daß gerade in Deutschland sich der konstruktive Stil immer stärker und fester ausgestaltet. Deutsche Fürsten haben daran ihren beträchtlichen Anteil. Der Großherzog ERNST LUDWIG von Hessen voran, der 1898 seine Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe bei Darmstadt gründet. In ihr finden Peter Behrens, Joseph M. Olbrich, Hans Christiansen, Patriz Huber, Ludwig Habich, später Albin Müller, J. V. Cissarz, J. J. Scharvogel, Ernst Riegel und andere ihren Wirkungskreis. Ähnliches bewirkt in der Folge der Großherzog WILHELM ERNST von Sachsen-Weimar, indem er van de Velde beruft und eine diesem unterstellte Kunstgewerbeschule aus seinen Mitteln gründet. In Stuttgart treten unter dem Einflusse des Königs WILHELM II. von Württemberg die Lehr- und Versuchswerkstätten ins Leben, an denen Theodor Fischer, Bernhard Pankok, J. V. Cissarz, Hans von Heider und andere tätig sind [Abb. 494 auf S. 606]. In Dresden zeigen William Lossow, Wilhelm Kreis, Fritz Schumacher [siehe die Tafel bei S. 604], Karl Groß, Hans Kühne, Hans Erlwein, Otto Gußmann, Oswin Hempel [s. Tafel, S. 598] bei Gelegenheit der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906, wie sich in ihnen der konstruktive Stil entfaltet hat [Abb. 496 auf S. 608]. In Berlin endlich schreitet eine Gruppe, der Bruno Möhring, Bruno Paul, Alfred Grenander, Alfred Mohrbutter, Theo Schmuz-Baudiß u. a. angehören, auf den Bahnen des konstruktiven Stiles. Alles das bewirkt, daß das erste Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts das deutsche Kunstgewerbe zum führenden in Europa aufrücken sieht.



Abb. 481: Eugène Grasset in Paris. Plakat. Steindruck

Von wesentlichem Einflusse darauf sind fünf AUSSTELLUNGEN gewesen. Zum einen die beiden Ausstellungen in Paris 1900 und Saint Louis 1904, auf denen

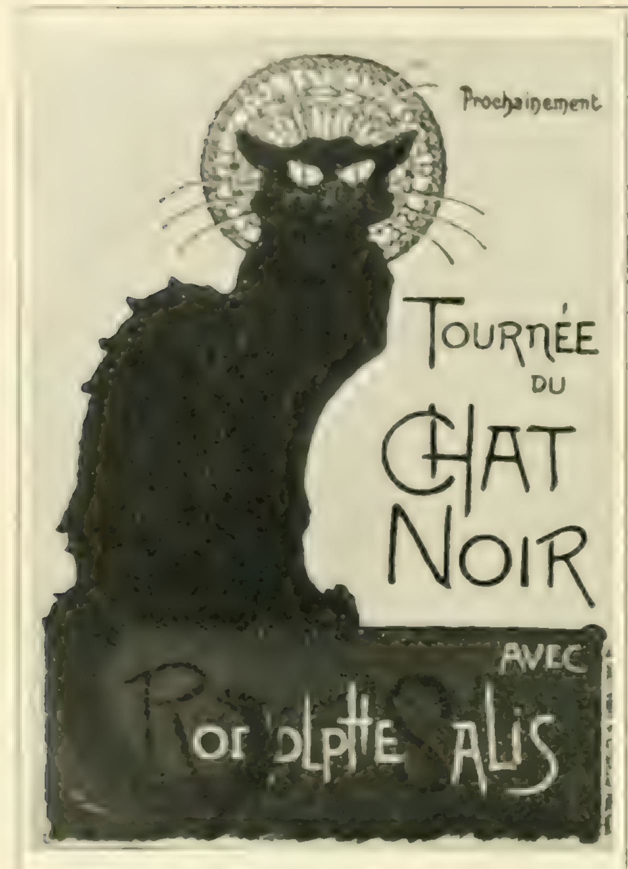




Abb. 485 und 486: [Links] Théophile Alexandre Steinlen in Paris und [rechts] Henri de Toulouse-Lautrec. Plakate in Steindruck

Deutschland durch die Geschlossenheit und Güte seiner kunstgewerblichen Abteilung große Erfolge erzielt hat. zum anderen drei deutsche Ausstellungen, nämlich in Darmstadt, Dresden und München. Die Ausstellung 'Ein Dokument deutscher Kunst', die die Darmstädter Künstlerkolonie 1901 auf der Mathildenhöhe bei Darmstadt veranstaltet, zeigt zum ersten Male eine Anzahl Häuser vollständig im Sinne des konstruktiven Stiles erbaut und eingerichtet; in Dresden, wo seinerzeit van de Velde seine ersten Möbel ausgestellt hat. bringt die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung 1906 den Beweis, daß sich der konstruktive Stil allenthalben im Deutschen Reiche eingeführt hat, daß er sich überall seine besonderen Mittelpunkte geschaffen hat, aber doch einem allen gemeinsamen Ziele zustrebt; die Ausstellung München 1908 endlich läßt klar erkennen, daß sich der konstruktive Stil in einem dieser Zentren, eben in München, bereits vollständig durchgesetzt hat und imstande ist, auch die größten Aufgaben zu bewältigen.

Es würde aber der konstruktive Stil weder in Deutschland noch anderwärts solche Erfolge erzielt haben, wenn er nicht eine so kräftige LITERARISCHE HILFE gefunden hätte. Zunächst in Zeitschriften. Mit voller Energie stellte sich seit 1893 der in London erscheinende Studio in den Dienst der neuen Bewegung und trug ihn weit über die Grenzen Englands und Europas hinaus; 1897 folgten in Paris Art et Décoration, in Darmstadt Die deutsche Kunst und Dekoration; 1898 begann in München Die dekorative Kunst zu erscheinen und im gleichen Jahre wandelten sich die Mitteilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie in die



DIELE VON OSWIN
HEMPEL, DRESDEN







□ Abb. 487: Otto Fischer in Dresden. Plakat in Steindruck □

Monatsschrift Kunst und Kunsthandwerk um. Alle diese Zeitschriften traten für den konstruktiven Stil ein; neben ihnen zahlreiche ältere und jüngere wie z. B. in England The Art Journal und The Magazine of Art, in Amerika The Artist und The House Beautiful, in Frankreich L'Art décoratif, in Österreich Ver Sacrum und das Interieur, in Deutschland Kunst und Handwerk, das Kunstgewerbeblatt und die Innendekoration [näheres s. Literaturnachweis am Ende des Bandes]. Die Wirksamkeit dieser Zeitschriften unterstützten auf das nachhaltigste zahlreiche Bücher, namentlich solche, die sich nicht nur an die Herstellenden, sondern auch in allgemeinverständlicher Form und in mäßigem Umfange an die Verbraucher, an das Publikum wandten. Das waren beispielsweise in England neben den Schriften von William Morris und John Ruskin die von Cobden Sanderson, C. R. Ashbee und Walter Crane, oder in Deutschland die Veröffentlichungen von Alfred Lichtwark, Paul Schultze-Naumburg, Henry van de Velde, Fritz Schumacher, Wilhelm Bode und Hermann Muthesius [s. Literaturnachweis]. In ähnlicher Art waren in allen Kulturländern berufene Kräfte in Wort und Bild für die neue Bewegung tätig. Durch alles das, insbesondere durch die Darlegungen in den Büchern und durch die Abbildungen in den Zeitschriften, weiter auch durch zahlreiche öffentliche Vorträge, kleinere Ausstellungen usw. wurde dem konstruktiven Stile schnell das Verständnis weitester Kreise und nicht nur in Europa erschlossen. □

3. DIE SCHAFFENSGEBIETE DES KONSTRUKTIVEN STILES □

Das Kunstgewerbe ist selbstverständlich nicht einzig und allein aus sich selbst heraus dem konstruktiven Stile zugesteuert, sondern in innigster Gemeinschaft



Abb. 488 Emil Rudolf Weiß, Friedenau, Holzschnitt Mädchen im Mai □

und Wechselwirkung mit der gesamten Kunst. Denn das Bestreben, aus den überlieferten Stilen heraus zu einem neuen zu gelangen, durchdringt in gleicher Weise auch Malerei, Plastik und Baukunst im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts. In der Malerei führen die Realisten und die daraus hervorgehenden Hellmaler, Pleinairisten, Impressionisten und Neuromantiker, in der Bildnerei ebenfalls die Realisten und die den Realismus überwindenden Monumentalplastiker den neuen Stil herbei, der sich in der Baukunst am deutlichsten ausprägt als das Bemühen, frei von allen historischen Formen zu gestalten. Die Eisenkonstruktion trägt wesentlich dazu bei [Brücken, Hallen, Eiffelturm]; Ausstellungsbauten bieten vielfach Gelegenheit, neue Formen zu prägen [Eingangstor von Binet in Paris 1900, Turiner Ausstellungspalast von d'Aronco 1902]. Belgische Baukünstler, wie Victor Horta und Paul Hankar, entfalten vielleicht die größte Unabhängigkeit; in England arbeitet sich Norman Shaw vom Queen-Anne-Stil zu einer neuen Auffassung des Wohnhausbaues durch, die im Cottagestil, im Bau von Landhäusern und Arbeitersiedelungen [Ernest Newton, George und Petto] allgemeine Gültigkeit findet. Deutsche Baukünstler wie Bruno Schmitz, Theodor Fischer, Martin Dülfer, österreichische wie Otto Wagner, Josef Hoffmann, Adolf Loos u. a. verhelfen dem Grundsatze der SACHLICHEN SCHÖNHEIT zum Durchbruche. □

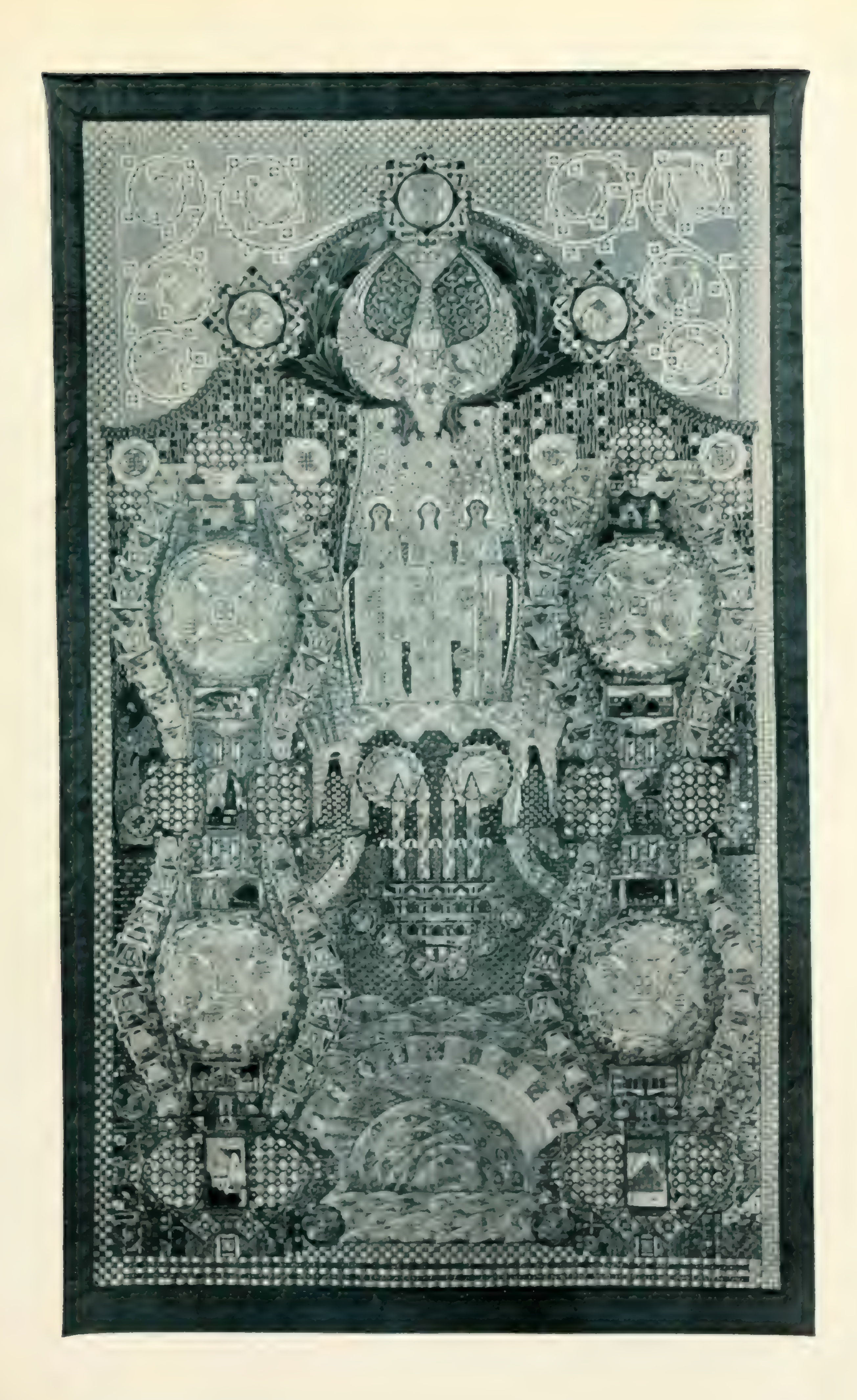
Dem Entfalten eines neuen Baustiles kommt die Bewegung zugunsten des EIGENHAUSES sehr zustatten. Sie setzt, wie schon erwähnt, zunächst in den großen Städten ein als eine Folge des Bestrebens, außerhalb der überfüllten inneren Stadtteile zu wohnen und diese nur dem geschäftlichen Leben zu überlassen. Aber die Bewegung greift gar bald auch aufs Land und auf die kleineren Städte über; sie führt gerade da zu vortrefflichen Werken, weil die Baukünstler in ihren Bauten auf dem Lande am leichtesten den Baucharakter der Gegend erfassen und seine Forderungen erfüllen können. Mit Erfolg knüpfen viele dieser Bauten an die ursprüngliche, einheimische, insbesondere an die ländliche Bauweise an; sie führen so im Sinne der neueren Bestrebungen für Volkskunst [die sich aus den älteren, Seite 545 erwähnten, entwickelt haben] die bodenständige Überlieferung in neuer, selbständiger Form weiter. — Allerdings schreitet das Kunstgewerbe auf den neuen Bahnen im allgemeinen rascher vorwärts als die Baukunst. □

Denn das Kunstgewerbe vermag, weil es viel beweglicher ist als die Baukunst, die Grundgedanken des konstruktiven Stiles schneller in die Tat umzusetzen. Am schnellsten wiederum auf dem Gebiete des FLACHMUSTERS. Den Anstoß gibt



JOSEPH M. OLBRICH, DARMSTADT — GESTICKTER TÜRVORHANG FÜR DAS MUSIKZIMMER DES GROSSHERZOGS ERNST LUDWIG VON HESSEN





England, das im Sinne der Spätgotik deren große geschlängelte Linie pflegt [vgl. die Tafel mit Morrisstoffen bei S. 578], oder naturalistisch gehaltene Motive in wagerechten Reihen angeordnet jeweils auf Lücke setzt. Es verfolgt also darin wesentlich die anknüpfende und die ableitende Richtung des konstruktiven Stiles; seine wollenen und baumwollenen Gewebe, seine bedruckten Stoffe, seine Steinpappen und Tapeten sind mustergültig. C. F. A. Voysey, Walter Crane [Abb. 461 auf S. 575], Lewis F. Day u. a. sind als Entwerfende, Thomas Wardle und Turnbull und Stockdale als Drucker hervorzuheben. Die Franzosen huldigen fast nur der anknüpfenden Seite des konstruktiven Stiles, die Österreicher und Deutschen hingegen, insbesondere Kolo Moser und Joseph Hoffmann in Wien, Richard Riemerschmid in München [s. die Tafeln bei den Seiten 582 und 590] und Henry van de Velde in Weimar mehr der unabhängigen Linie. Otto Eckmann, Hans Christiansen, K. E. von Berlepsch entwickeln das neuere Blumenmuster. Durch die Holländer, vornehmlich durch Thorn-Prikker, bürgert sich das WACHSFÄRBEN oder WACHSDECKEN, das BATIKEN, in Europa ein; den Damastwebereien widmen besonders die Darmstädter Künstler und jüngere Kräfte in Österreich Aufmerksamkeit. Die GOBELINWIRKEREI erfährt anfangs den stärksten Aufschwung unter den Einflüssen der neuen Plakatkunst [siehe unten]. Boutet de Monvel, Grasset, Levy-Dhurmer u. a. führen die französischen Gobelinmanufakturen auf neue Bahnen [Abb. 477 und 478 auf den Seiten 590 und 591]; in Deutschland, besonders in Scherrebeck, Meldorf und Berlin, ersteht die häusliche Bildweberei unter den künstlerischen Einflüssen von Eckmann, Mohrbutter, Ubbelohde zu neuem Leben, das sich auch in Österreich der Krainischen Kunstwebeanstalt zu Laibach mitteilt. Der Ruhm aber, diese alten Hauswebereien zuerst wieder wachgerufen zu haben, gebührt den skandinavischen Ländern. In Schweden haben der Kunstgewerbeverein [Svenska Sljödföreningen] und die Vereinigung Freunde der Handarbeit [Handarbetets Vänner] überall im Lande das Interesse wieder geweckt; ausgezeichnete künstlerische Kräfte, wie Alf Wallander, Ferdinand Boberg, Gustaf Vjaestad [Abb. 481 auf S. 594], Agnes Branting, Selma Gjoebel und viele andere haben selbständig oder durch die genannten Vereine ihre Entwürfe ausgeführt. In Norwegen haben Frida Hansen und Gerhard Munthe [s. die Abb. 468

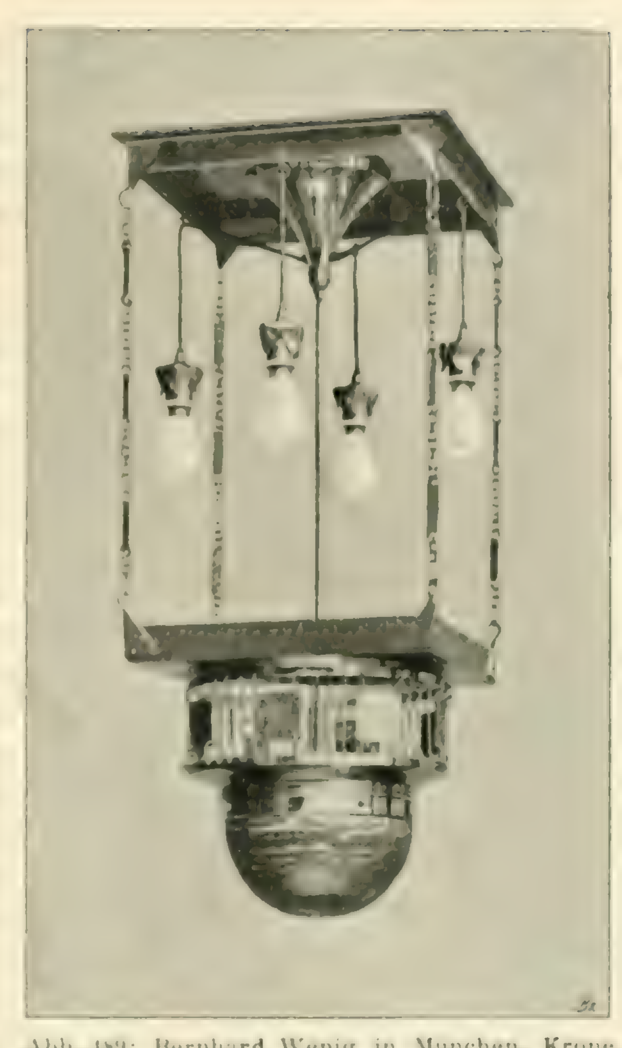
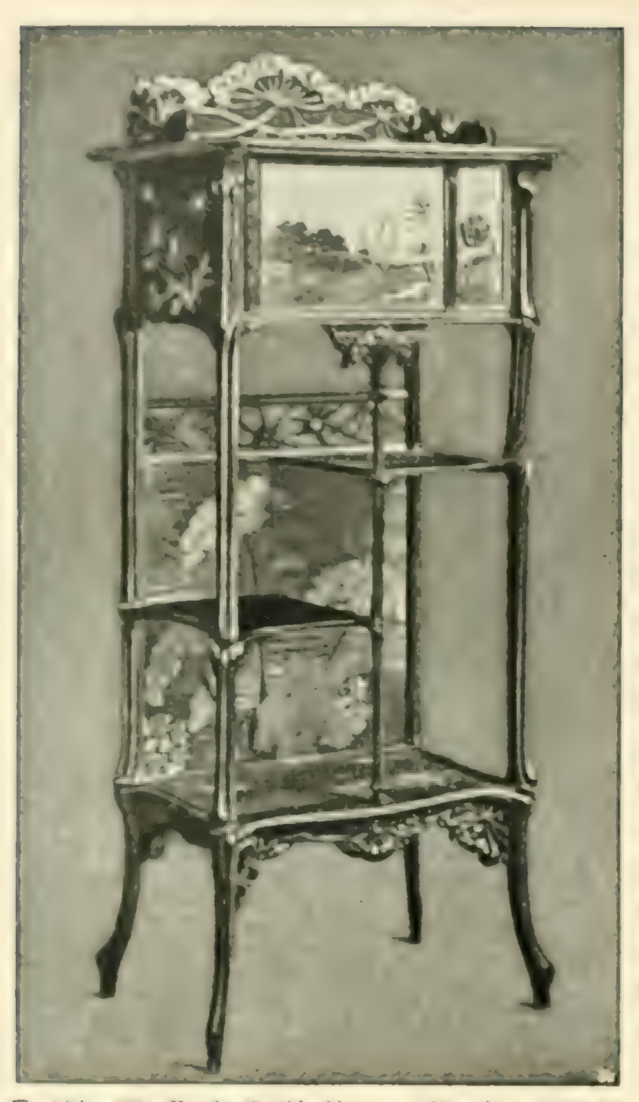


Abb. 489: Bernhard Wenig in München, Krone für elektrisches Licht



□ Abb. 490: Emile Gallé, Nancy. Etagère, 1900 □

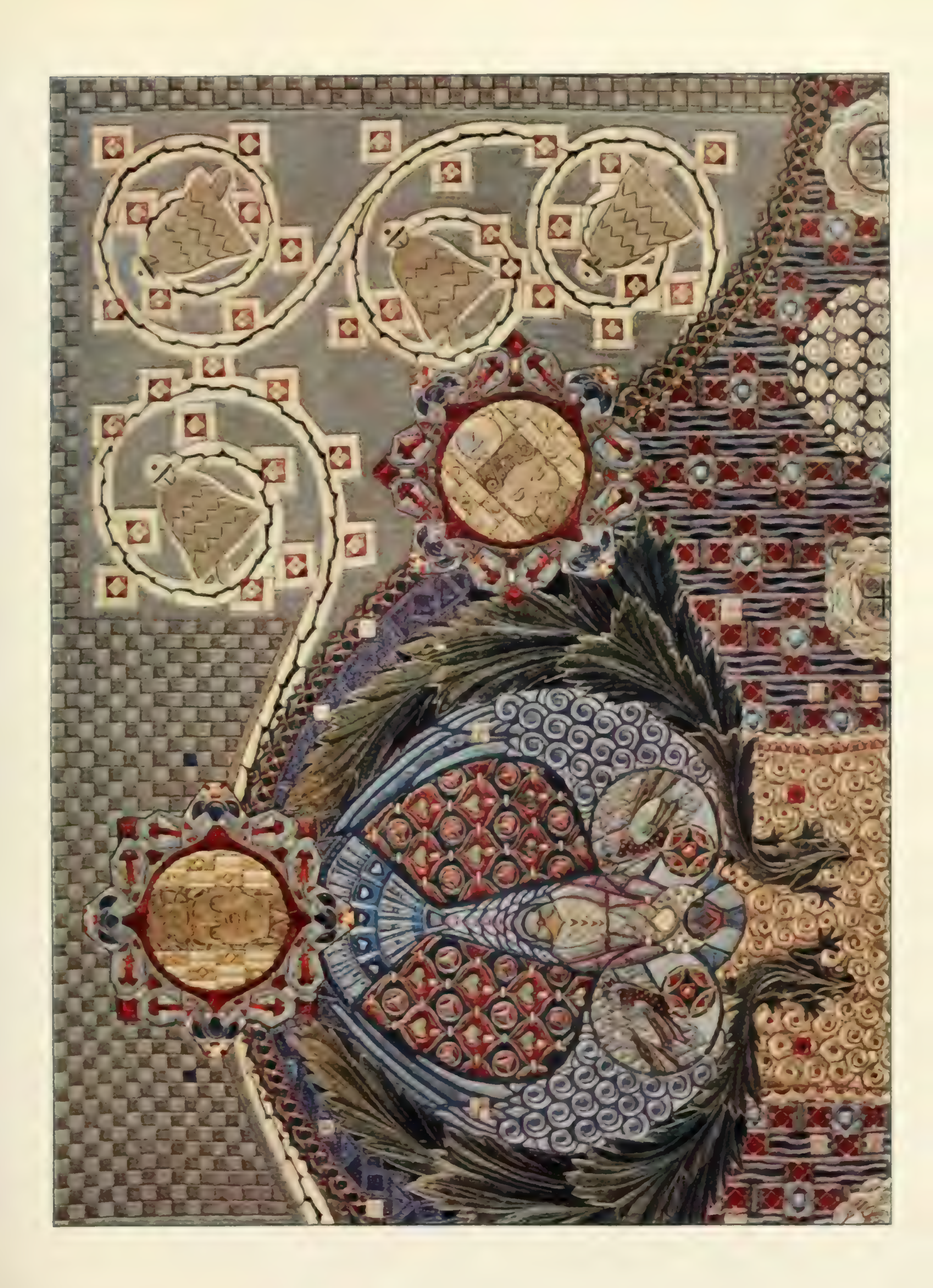
u. 469 auf den Seiten 582 u. 583] in den Werkstätten für Bildweberei, die der norwegische Hausfleißverein [Norske Husflidsforeningen] und die Kunstindustriemuseen zu Christiania und Drontheim unterhalten, lebhafte Unterstützung gefunden. Die schwedischen Vereine und der norwegische und dänische Hausfleißverein verbreiten die alten Webetechniken weit über ihre Heimat hinaus.

Hierbei zeigt sich deutlich, wie tief die Seite 545 geschilderte Bewegung zu Gunsten der VOLKSKUNST mit der Zeit Wurzel geschlagen hat. Denn man muß in Skandinavien vielfach die alten Webetechniken erst vollständig wieder der Vergessenheit entreißen, ja man muß sogar die alten, zum Teil längst verlassenen, durch die neueren künstlichen Farbstoffe verdrängten Vorschriften für das Färben der Wolle erst wieder erkunden und ausproben. Mit den Webetechniken zusammen verbreiten sich auch die alten Färbeweisen über Europa; sie führen mittelbar den Ruf nach ECHTEN FARBEN herbei, den das Kunstgewerbe im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts erhebt und erfüllt sieht. Aber durchaus nicht nur mit natürlichen Farbstoffen, sondern fast überwiegend mit künstlichen. Denn mit zahlreichen künstlichen Farbstoffen vermag man jetzt Färbungen herzustellen, die größere Beständigkeit zeigen, als die mit natürlichen erzielten. □

Die TEPPICHKNÜPFEREI erfährt in österreichischen und deutschen Fabriken, besonders in denen von Ginzkey zu Maffersdorf, von Backhausen in Wien und in denen der Vereinigten Smyrnateppichfabriken zu Berlin, Schmiedeberg und Cottbus ihre Eingliederung in die deduktive, seltener in die abstrakte Richtung durch Entwürfe von Otto Wagner, Christiansen, Mucha [Abb. 479 auf S. 592], Felician Freiherrn von Myrbach, Alfred Roller, Otto Eckmann [Abb. 480 auf S. 593], Bernhard Pankok, Henry van de Velde. Eine eigene farbenreiche Art bekundet Frank Brangwyn in Teppichen vorwiegend englischer Herkunft. In gewebten Teppichen zeichnen sich Vogtländische Fabriken [zum Beispiel Claviez] aus. Auch England liefert in billigen Maschinenteppichen, namentlich in den sogenannten Kidderminster- oder Haargarnteppichen, ganz Vortreffliches nach Entwürfen seiner besten Künstler. Nicht so rasch sind die belgischen und französischen Maschinenteppiche gefolgt, wenngleich es auch da nicht an künstlerischen An-



JOSEF M. OLBRICH GESTICKTER TÜRVORHANG (AUSSCHNITT) FÜR DAS MUSIKZIMMER DES GROSSHERZOGS ERNST LUDWIG VON HESSEN



regungen [Colenbrander, Felix Aubert] gefehlt hat. □

Der STICKEREI erschließen Hermann Obrist in München, J. M. Olbrich in Darmstadt, Bernhard Pankok in Stuttgart und jüngere Künstler in Wien neue Wege durch Entwürfe, die sich zum Teil aus Naturstudien ableiten, zum Teil aber auch ganz abstrakt halten. Das beste führt nächst dem kühnen Neuerer Hermann Obrist [s. Abb. 507 auf S. 620] entschieden Joseph M. Olbrich in seinem Türvorhang für das Musikzimmer des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen herbei. Zwei Tafeln dieses Buches geben den Vorhang wieder, die eine das ganze Gebilde, die andere einen Ausschnitt in Farben. — — — Die Nadelmalerei verläßt das früher übliche Nachahmen von Gemälden und entfaltet sich unter dem Einflusse japanischer Nadelkünstler wie Nishimura, Tanoka und Jida auch in Europa zu dekorativen Leistungen [Abbildung 508 auf S. 620]. Die Maschinentechnik, insbesondere das Kurbeln, gelangt zu neuem Ansehen [Margarete von Brauchitsch]; der Spitze erwächst durch den Zentralspitzenkurs zu Wien, hier besonders durch das Ehepaar Hrdlicka und Fräulein Hofmanninger [s. Abb. 497 auf S. 609], weiter durch die Spitzenschulen zu Schneeberg im Erzgebirge, zu Hirschberg und Schmiedeberg im Riesengebirge nachhaltige Förderung. Auch der Fächer geht dabei nicht leer aus [Abb. 482, S. 595]; ihm wendet sich weiterhin namentlich die Batikkunst, das Wachsdecken, mit Erfolg zu. □



Abb. 491: Louis Majorelle, Nancy. Schränkchen 1900

Eine weitgehende Bewegung sucht das EIGENKLEID DER FRAU einzuführen. Die unter dem Namen REFORMKOSTÜM bekannte Kleidung will die gesundheitlichen Mängel der alten Frauentracht [Schnürleib usw.] vermeiden und dabei künstlerischen Ansprüchen gerecht werden. Man bevorzugt einfarbige Stoffe mit weichem Faltenwurf, also Sammete, Tuche, Corahseiden, Halbwollstoffe und [gekreppte] Baumwollstoffe. Mehrere Jahre hindurch hält sich das Reformkostüm im steten Wechsel der Mode. Dann aber tritt es mehr und mehr zurück, allerdings nicht ohne nachhaltige Einwirkung zurückzulassen. Diese merkbare Nachwirkung ist auch jetzt noch nicht erloschen; sie scheint namentlich im Kleide der

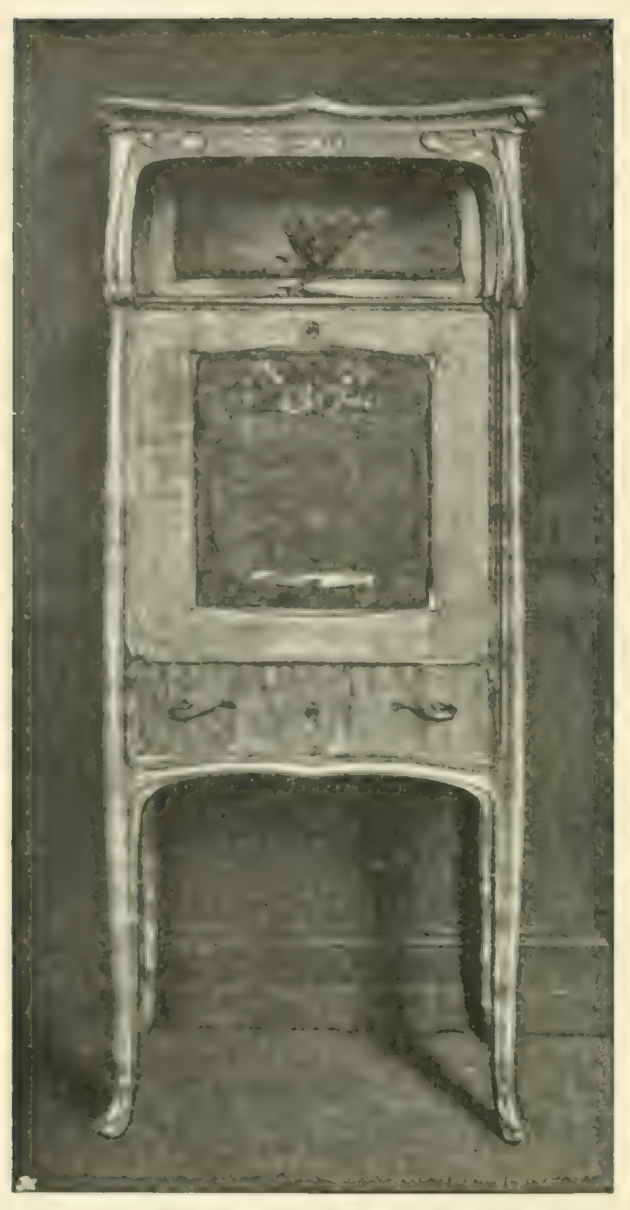


Abb. [illegible]: Eugène Colonna, Schreibschränkchen, ausgeführt von L'Art Nouveau Bing, Paris 1900

Jugend fortzubestehen. Übrigens findet das Reformkostüm den Boden bereits vorbereitet durch die SPORTKLEIDUNG. Die hat sich in den letzten Jahrzehnten allgemein eingebürgert und vielfach eine der Gesundheit mehr zuträgliche Art sich zu kleiden herbeigeführt. Von ihr ausgehend sucht man auch die männliche Kleidung umzugestalten, aber bisher ohne Erfolg. Nur etwas mehr Farbe kommt allmählich in die Männertracht hinein, zunächst durch die farbige Krawatte und die farbige Weste, dann durch die wachsende Neigung für blaue und braune Stoffe. □

Für Krawatten- und Westenstoffe sind vielfach Entwürfe aus dem Bereiche des konstruktiven Stiles mit Erfolg ausgeführt worden; für Damenkleiderstoffe sind die gleichen Versuche nicht immer geglückt. Um so lebhafter ist die Wirksamkeit auf dem Gebiete der Möbelstoffe und der Tapeten gewesen. Sowohl die figurierten Gewebe, als ganz besonders den ZEUG- und TAPETENDRUCK hat der konstruktive Stil nachhaltig beeinflußt, meist nach der ableitenden Seite hin auf Grund des allgemein betriebenen intensiven Naturstudiums und des Beispieles, das der englische Zeug- und Tapetendruck gegeben haben. Die Schnelligkeit, mit der die Druckverfahren arbeiten, hat viel zum Ausbreiten dieser Erzeugnisse und der in ihnen vertretenen Anschauungen beigetragen. □

Seit William Morris erlischt das Bewußtsein nicht wieder, daß die gedruckte Seite des BUCHES genau so wie jede beschriebene aufzufassen sei als eine sachgemäß und schön auszustattende Fläche [Abb. 476 auf S. 589]. Sowohl das Papier als namentlich die Schrift und ihre Anordnung erfahren unter diesem Gesichtspunkte durchgreifende Änderung [z. B. Zeitschrift Pan]. In England sind nächst Morris namentlich Ashbee und mehrere Privatpressen [Vale Preß, Doves Press] in diesem Sinne tätig; in Österreich entwickelt Rudolf von Larisch die leitenden Gedanken der ornamentalen Schrift; in Deutschland entwerfen Otto Hupp, Otto Eckmann, Peter Behrens u. a. neue Schriften, die namentlich durch die Gebrüder Klingspor in Offenbach Eingang finden. Ernst Poeschel und Walter Tiemann in Leipzig gründen eine Privatpresse; der Großherzog Ernst Ludwig von Hessen beruft



PROTESTANTISCHER KIRCHEN-
RAUM VON FRITZ SCHUMACHER





Kleukens zu gleichem Zwecke. Der BUCHSCHMUCK entfaltet sich zu fast unübersehbarer Fülle. Den großen Stil, die vollendete Einheit des Ganzen, wie sie Morris eigen ist, erreichen allerdings nur wenige, am ehesten noch Joseph Sattler in Deutschland in seinem Nibelungenliede. Aber den Linienstil bilden englische Künstler wie Walter Crane [Abb. 474 auf S. 588], Anning Bell, Aubrey Beardsley, dänische wie Tegner, Frölich, Heilmann, Skovgaard, norwegische wie Gerhard Munthe, holländische wie Nieuwenkamp, Veldheer, Derkinderen, deutsche wie Sattler, Pankok, Vogeler aus. Während man in England das Bilderbuch grundlegend umgestaltet [Walter Crane] und in Frankreich neben dem durch Radierung geschmückten Buche mehr das farbig illustrierte pflegt, bilden die deutschen Buchkünstler das Erbe der alten Formenschneider glücklich weiter, teils in archaistischer Weise [Melchior Lechter, Emil Rudolf Weiß, Abb. 488 auf S. 600], teils in freier Form [Ignatius Taschner, Joseph Sattler, J. V. Cissarz]. Dem Langholzschnitt gewinnt man, von dem japanischen Farbenholzschnitt ausgehend, neue Anerkennung [Lepêre, Vièrge, Orlik]; die Künstlersteinzeichnung fördern englische, belgische, französische und deutsche Kräfte. In Frankreich tragen Steinlen, Fantin-Latour, Toulouse-Lautrec, Lunois und Rivière, in Deutschland die Mitglieder des Karlsruher Künstlerbundes, darunter A. von Volkmann, Langhein, Kampmann, Hoch, Hein wesentlich dazu bei, daß sich der Bildschmuck des Hauses im Sinne der neueren Anschauungen umgestaltet [Steinzeichnung, Radierung]. Der Karlsruher Künstlerbund erstreckt seine Tätigkeit auch auf andere Gebiete, auf Plakate, Etiketten, Verpackungen usw. Darin folgen ihm begabte Künstler sehr bald und fast überall. □



Abb. 493: Theo Schmuz-Baudiß in Charlottenburg, Vase in Unterglasurmalerei. Königliche Porzellanmanufaktur zu Berlin □

In gewissem Sinne geht der äußere Anstoß zu der Bewegung, die die Künstlersteinzeichnung fördert, vom PLAKATE aus. Dieses erfährt durch den Altmeister Jules Chérèt in Paris in den neunziger Jahren seine Umwandlung. Nicht wie früher bildlich, sondern flächenhaft dekorativ zu wirken wird die Aufgabe des Plakates, der sich zahlreiche Kräfte in Frankreich, Belgien, Holland, England, Deutschland,



□ Abb. 494: Hans von Heider in Stuttgart. Baderaum □

Österreich und nicht zuletzt in Amerika zuwenden [vgl. die Abbildungen 483—487 auf den Seiten 596—599]. Die Aufmerksamkeit, die man dem Plakate widmet, zeigt anfangs etwas Übermaß; man erwartet von ihm als der sogenannten 'Kunst der Straße' sehr große erzieherische Erfolge für den Kunstsinn der Menge. Das bestätigt sich in diesem Grade nicht; wohl aber erwacht durch die Bewegung auch in der Allgemeinheit der Sinn für das STRASSENBILD, den bisher nur ein kleinerer Kreis von Baukünstlern gepflegt hatte [Camillo Sitte]. Die künstlerische Umgestaltung der Reklame, der Schaufensterdekoration, der öffentlichen Beleuchtungskörper und Verkehrsmittel, die Sorge für die Schönheit des Straßenbildes, für den gärtnerischen Ausbau der öffentlichen Plätze und vieles andere noch [z. B. Denkmalspflege, Erhaltung des Naturbildes] hängen eng mit diesen Bestrebungen zusammen. Wie sie, so kann auch der Zusammenhang zwischen Plakat und dekorativer Malerei hier nur gestreift werden. Aber auch er tritt fast überall zu Tage; unter seinem Einflusse ändern sich die Anschauungen über die Grundsätze der dekorativen Malerei. Sie verliert die Ähnlichkeit mit dem Tafelbilde, die sie früher besessen hat, und gewinnt dafür rein dekorative, flächenhafte Wirkung [siehe unten]. — — □

Ganz unmittelbar wirkt das Plakat auf den BUCHEINBAND ein. Man gestaltet ihn anfangs in Frankreich plakatähnlich, indem man eine Darstellung über beide Deckel und den Rücken zusammenhängend fortlaufen läßt. Aber diese Richtung, die namentlich Naturmotive in japanisierender Auffassung wiedergibt [Marius Michel], tritt schnell zurück vor der von England ausgehenden, die an die alten Vorbilder anknupft, sich aber bald zu voller Unabhängigkeit auswächst [Gleeson White]. Cobden Sanderson, ursprünglich Rechtsanwalt, entwickelt sich in engerem Anschlusse an Morris zu einem Meister der Buchbindekunst und übernimmt die Führung; die Oxford University Press und zahlreiche andere folgen. Auch Franzosen, darunter Léon Gruel. Vor allem aber pflegen die Dänen den Bucheinband durch Künstler wie Bindesböll, Tegner, Skovgaard, durch Ausführende wie Anker Kyster und Flygge. Englische und deutsche Verleger [z. B. George Bell & Sons



KRIEGER, DAMON ET COLIN SUCCRS, PARIS
ERKER IN EINEM SPEISEZIMMER. 1900





in London. der Pan, Eugen Diederichs und der Inselverlag in Deutschland] verwirklichen alle die neueren Gedanken in ihren Verlagswerken, sowohl in Papier und Druck, als auch im Einbande. Tüchtige Kräfte unterstützen sie darin [vgl. die Tafel mit den Einbänden von Walter Tiemann bei S. 574]. Auch der Maschineneinband, der sogenannte Verlegereinband, und der gewöhnliche Pappeinband werden so zu durchschnittlich recht guten [Paul Kersten]. — Die Regsamkeit auf dem Gebiete des Buchdruckes überträgt sich auf das des Akzidenzsatzes und der kleinen Drucksachen, wie Bücherzeichen, Besuchskarten usw. Auch auf den Musikalientitel. □



Abb. 495: Fritz Schumacher in Hamburg. Protestantische □ Kirche, Emporen. Dresden 1906 □

Hand in Hand mit diesen Bestrebungen geht der Aufschwung, den die BÜCHERLIEBHABEREI nimmt. Sie entfaltet sich nicht nur in England und Frankreich, wo sie nie völlig erloschen, sondern namentlich in Deutschland und Österreich, wo sie lange ganz zurückgetreten ist, zu neuer Blüte wieder. Die Ausstattung, die öffentliche Büchersammlungen ihren Büchern geben, bleibt nicht ohne Einfluß auf die Privatbibliotheken. Die FRAUENBEWEGUNG, die sich mit Vorliebe dem Kunstgewerbe zuwendet und insbesondere auf dem Gebiete des Flachmusters den Frauen neue Erwerbsquellen eröffnen will [textile und graphische Künste], bemüht sich, die Buchbindekunst den Frauen zu erschließen. □

Nicht unerwähnt darf auch bleiben, wie die LEDERARBEITEN, insbesondere die, welche man unter dem Sammelnamen Portefeuillewaren zusammenfaßt, schon seit längerer Zeit, eigentlich schon ehe der konstruktive Stil allgemein in die Erscheinung tritt, die glatten, klaren, feinen Formen, die Güte des Materials, seine treffliche Verarbeitung, seine zweckmäßige Gestaltung zeigen. □

Nicht so rasch wie die Flächenkunst vermag die RAUMKUNST den neuen Gedanken zu folgen. Denn sie bedarf längerer Zeit um das Geplante in körperliche Gebilde umzusetzen. In ihr hallt daher der Jugendstil noch einige Zeit nach. Einen leichten Einschlag davon behält die FRANZÖSISCHE MÖBELKUNST insofern, als sie das aus dem eifrigen Naturstudium Gewonnene gern auf das Mobiliar überträgt, dieses gern aus natürlichen Formen entwickelt oder damit ziert [vgl.



Abb. 496. J. P. Großmann und Oswin Hempel in Dresden. Architektonischer Hausgarten

bei Seite 606 die Tafel mit dem Erker von Krieger, Damon & Collin Succrs]. Der Pfadfinder ist darin Emil Gallé in Nancy mit seinen Einlegearbeiten gewesen [Abb. 490 auf S. 602]; ihm folgt namentlich Louis Majorelle, ebenfalls in Nancy [Abb. 491 auf S. 603]. Eine gewisse Stilhängigkeit nach dem Rokoko bekundet sich übrigens in diesem NATURDEKOR auch. Die Pariser Schule, die sich längere Zeit um Bing und sein Kunstgewerbehaus Art nouveau geschart hat, zeigt das weniger stark [Abb. 492 auf S. 604], wenngleich die Erinnerung an die Königsstile des achtzehnten Jahrhunderts selbst aus den Erzeugnissen der scheinbar unabhängigen Richtung noch hervorleuchtet. Das lehrt ein Blick auf die beiden hier eingefügten Tafeln, deren jede ein Büffett der französischen Konstruktive wiedergibt, das eine von Gaillard, das andere von Charles Plumet und Toni Selmersheim. Ein Vergleich beider läßt auch das Gemeinsame und das Abweichende in der Auffassung erkennen. Der aus der neuen Renaissance entspringenden Neigung, die Innenräume in sog. Terrakottafarben [stumpfes Grün, Blau, Rotbraun] zu stimmen, setzen die Franzosen mit Glück die Blumenfarben [lichtes Rot, Grün, Lila] entgegen. Bemerkenswert, aber in der nationalen Eigenart begründet ist es, daß die französische Raumkunst nicht zu so einfachen sachlichen Gebilden gelangt, wie die der germanischen Völker. Auch pflegen die Romanen nicht in solchem Maße das polierte Möbel, sondern mehr das matt gehaltene [gewachste] aus Nußbaumholz und aus wenig oder gar nicht gebeiztem Eichenholz. Die Vorliebe für dunkle Hölzer wie Polisander und Ebenholz, oder für das Bemalen und Vergolden des Mobiliars ist zwar in Frankreich sehr zurückgetreten, aber noch nicht erloschen.

Der ENGLISCHEN RAUMKUNST bleibt das Kräftige, Kernige, Großflächige der Neugotik eigen. An sie knüpft die Tätigkeit eines C. F. A. Voysey an, während sich Baillie Scott mehr zu unabhängigem Gestalten durchringt [s. bei Seite 592 die Tafel]. Auch Ashbee und seine Schule. Dagegen schlägt Norman Shaw, wie schon dargelegt, die Brücke zu jenem als Queen-Anne-Stil bekannten Typus der



GAILLARD, PARIS · BÜFETT
ART NOUVEAU. 1900 □ □







CHARLES PLUMET UND TONY SELMERSHEIM, PARIS. BÜFETT. 1900







Abb. 497: Klöppelspitze, unter Leitung von J. Hrdlicka entworfen von F. Hofmanninger, ausgeführt
☐ in der k. k. Anstalt für Frauenhausindustrie [dem früheren Zentralspitzenkurs] zu Wien ☐

englischen Wohnungseinrichtung. Ganz ihre eigenen Wege gehen eigentlich nur die Schotten, insbesondere die beiden Mackintosh, Charles R. Mackintosh und Margaret Mackintosh-Macdonald in Glasgow; ihre ganz auf hell gestimmten Räume [s. bei Seite 592 die Tafel] knüpfen mit ihrem außerordentlich feinen, zarten Dekor in gewissem Sinne an die Sphärengestalten der Präraffaeliten an. ☐

Es ist überhaupt das Verdienst der englischen Konstruktive, daß sie HELLE FARBEN in das Zimmer einführt. Das geht, wie schon weiter oben gesagt, zurück bis auf die Anfänge der sogenannten englischen Bewegung. Besonders im Schlafzimmer liebt man hellfarbig gestrichene Möbel; oft lackiert man sie und brennt den Lack im Ofen ein um das Reinigen mit Wasser und Lappen zu ermöglichen und so einer Forderung der Gesundheitslehre zu genügen. Aus dem gleichen Grunde bevorzugt man die Bettstellen aus Eisen und Messing. ☐

Lichte, in hellen Farben bedruckte Kretonne und Musseline vervollständigen den klaren, frischen, freundlichen Eindruck solcher Räume. Im Einklange damit steht das FARBIGE BEIZEN der Möbelhölzer. Sowohl Eichenholz, als besonders Weichhölzer, vornehmlich Nadelholz, beizt man grün oder rot und überzieht sie dann mit einem festen klaren Lack, so daß die ganze Textur des Holzes unverändert sichtbar bleibt, ja sogar noch deutlicher zum Vorschein kommt. Die englische Konstruktive bevorzugt im übrigen noch immer das altgewohnte dunkle Mahagoni und die dunkelgebeizte Eiche, seltener Helleiche, Citronholz und Ahorn, öfter dagegen die amerikanische Harzfichte, die Pitchpine. ☐

Die Vorliebe der Engländer für Messing tritt auch in den MÖBELBESCHLÄGEN zu Tage. Schon während der Anfänge der englischen Bewegung zeigt sich das, beispielsweise in den schlichten, aus den einfachsten gotischen Formen heraus entwickelten Möbeln aus grün gebeiztem Eichenholz, die man in den neunziger Jahren fertigt und durchgehends mit blankem oder gehämmertem und dann meist oxydiertem Messing beschlägt. Oft erscheinen an diesen Möbeln breite Bänder mit Durchbrüchen und leichter Treibarbeit. Dem Mobiliar aus dunklem



Abb. 498: Henry van de Velde in Weimar. Tafelgeschirr in Weiß mit Gold, ausgeführt von der ▢ Königlichen Porzellanmanufaktur zu Meißen 1905 ▢

Holze, besonders dem Mahagonimobiliar gibt man dagegen immer Beschläge aus geschliffenem oder poliertem Messing. Nur für Möbel aus dunklem Eichenholz wendet man Kupferbeschläge an, aber so gut wie niemals eiserne. Diese Eigentümlichkeiten, insbesondere das Bevorzugen des Messingbeschlages, übertragen sich auch auf das Festland, nur daß Frankreich den vergoldeten Bronzebeschlag und Skandinavien den blankgeschliffenen Rotguß an Stelle des Messings setzt.

Obwohl London der Hauptmarkt für überseeische Hölzer ist, wenden die englischen Möbeltischler sie doch nicht so stark an. Dagegen haben die BELGIER ihre engen Beziehungen zum Kongostaate benützt und von dort das tiefrote Paduckholz eingeführt, das sowohl matt wie poliert einen klaren, kräftigen, wenngleich etwas dunklen Farbenton in den Raum hineinträgt. Sehr zu beachten ist, daß die konstruktive Richtung zwar anfangs lebhaftesten Widerhall in Belgien findet, daß sie aber mit der Zeit mehr und mehr zurücktritt. Der Belgier Henry van de Velde, der die konstruktive Bewegung in seiner Heimat wesentlich mit eingeleitet hat, lebt seit Jahren in Deutschland, wo sich ihm besonders in Weimar ein Wirkungskreis erschlossen hat [vgl. S. 597]. ▢

Um so stärker hat sich der konstruktive Stil in HOLLAND entwickelt, wo sich ihm Künstler wie H. P. Berlage und Jac van dem Bosch, oder Thorn-Prikker und Penaat, und Werkstätten wie Het Binnnenhuis und de Woning mit Erfolg verbunden haben [s. Abb. 506 auf S. 619]. Auch hier bekundet sich wieder ein Anknüpfen an die bodenständige Überlieferung; sowohl in der Baukunst, wie im Kunstgewerbe haben die im konstruktiven Sinne arbeitenden holländischen Künstler mit Erfolg auf heimische Errungenschaften zurückgegriffen und diese selbständig weitergeführt. Zustattengekommen ist ihnen die Neigung ihrer Landsleute zum Eigenhause.



MARMORDIELE · PETER
BEHRENS · BERLIN 1906







☐ Abb. 499: C. R. Ashbee in London. Schale und Fruchtteller in getriebenem Silber ☐

In mancherlei der schottischen Art verwandt erscheint die WIENER SCHULE. Nur geht sie in ihrem Bestreben, alles auf die einfachsten Formen, auf Quadrat, Viereck, Kreis, Ellipse und auf die über diesen Grundflächen entwickelten körperlichen Gestalten zurückzuführen, weiter als alle anderen. Dazu liebt auch sie klare Farben, aber auch starke Farbengegensätze; insbesondere stellt sie gern helle Farbentöne gegen tiefe und satte, selbst weiß gegen schwarz. Die führende Rolle haben Josef Hoffmann und Kolo Moser inne (s. Abb. 504 u. 505, S. 616 u. 617); die von ihnen geleitete Wiener Werkstätte vereint sie und die zahlreichen Vertreter des konstruktiven Stiles in Österreich. Otto Wagner und andere Architekten, nicht minder auch Maler und Bildhauer sind ihr verbündet. Auswüchse sind auch dieser Schule nicht erspart geblieben durch jüngere Kräfte, die in gesucht simplen Formen den sog. BRETTERKISTENSTIL gezeitigt haben. Man kann ihn als eine Art (überwundenen) Jugendstil der österreichischen Richtung betrachten. ☐

Die Wiener Schule hat wiederholt in Schöpfungen umfangreicher Art, in Villenkolonien (z. B. auf dem Kahlenberge bei Wien), in Schloßbauten und Arbeitersiedlungen ihre Lehren in einheitlicher Form zum Ausdrucke bringen können. Auch bieten ihr die Ausstellungen der Sezession und der Kunstschau in Wien regelmäßig Gelegenheit, ihre Errungenschaften öffentlich zu zeigen. Beides hat den konstruktiven Gedanken in Österreich weit verbreitet. — Die Wiener Kunstgewerbeschule vertritt in der Hauptsache die Lehren der ganzen Gruppe. ☐

Auch Joseph M. Olbrich (1867—1909) ist aus der Wiener Schule hervorgegangen; er hat bis zu seinem Ableben engen Zusammenhang mit ihr immer bekundet, wenngleich er im Laufe seiner Entwicklung, namentlich während seiner Wirksam-



Abb. 500: Wilhelm Lucas v. Cranach in Berlin. Schmuck

keit in DARMSTADT, nicht mehr so ausschließlich die abstrakte Richtung verfolgt hat, wie seine Wiener Freunde. Er hat im Gegenteil öfter ein Anlehnen an Naturformen geschickt mit eingeflochten. Niemals aber hat seiner Raumkunst der Zug ins Große gefehlt. Ganz der naturhängigen Richtung hat von den Darmstädter Künstlern Hans Christiansen angehört, jetzt in Paris, während sich Peter Behrens [jetzt in Berlin, s. die Tafel Marmordiele bei S. 610] ohne irgendwelches Abweichen streng in der reinen Konstruktiven bewegt. Auch er entwickelt seine Raumkunst aus den einfachen Grundformen, besonders gern aus Quadrat und Kreis, heraus. Nicht mit derselben Ausschließlichkeit verfolgt Albin Müller in Darmstadt eine mehr vermittelnde Richtung. □

Von den MÜNCHENERN pflegt Richard Riemerschmid eine sehr gemäßigte, klar abgewogene, reine Konstruktive mit leichtem Anklange an die anknüpfende Richtung [s. die Tafeln bei den S. 582 u. 590]. Diese Anklänge treten in dem, was Bruno Paul [jetzt in Berlin] schafft, zuweilen noch viel weniger zutage, während sie Karl Bertsch eher noch erkennen läßt [s. die Tafel bei S. 588]. Die Münchener Raumkünstler haben sich in ihren von F. A. O. Krüger geleiteten Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk die Möglichkeit erschlossen, ihre Gedanken auf die ihnen vorschwebende Weise in die Tat umzusetzen. Eine große Reihe von Kräften geht mit ihnen oder neben ihnen einher, Hermann Obrist, K. E. von Berlepsch, Adalbert Niemeyer, Wilhelm von Debschütz und viele andere.

Die reinste Konstruktive pflegt Henry van de Velde in WEIMAR; das statische Moment, das streng logische Verfolgen der Linien prägt er am deutlichsten aus [s. die Tafel bei S. 582]. In BERLIN huldigt Bruno Möhring in seiner Raumkunst einer gemäßigten unabhängigen Richtung [vgl. Abb. 472 auf S. 586], während Alfred Grenander [Abb. 473 auf S. 487] mehr das konstruktive Moment betont und andere wieder ein Anklingen an den jüngsten historischen Stil oder aber auch ein streng sachliches Gestalten lieben [s. die Tafel Weiß und Geßner bei S. 586]. Eine umfangreiche und nachhaltige Tätigkeit entfaltet Bruno Paul in Berlin; er leitet die Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums, an der Emil Doepler der Jüngere, Alfred Grenander, Emil Orlik, Otto Rieth, Emil Rudolf Weiß und zahl-



ALBERT DAMMOUSE
[illegible]





reiche andere tätig sind. Die DRESDENER GRUPPE, Seite 597 bereits genannt, verfolgt im allgemeinen ähnliche Richtung wie die Berliner [siehe die Tafel mit der Diele von Oswin Hempel bei S. 598 und die Tafel mit dem Kirchenraum von Schumacher bei S. 604]. Durchaus der anknüpfenden Richtung gehört Paul Schultze-Naumburg in Saaleck an. Er führt durch seine Saalecker Werkstätten seine Entwürfe selbst aus, während die von Karl Schmidt geleiteten Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst mit einer großen Reihe von Künstlern, auch außerdeutschen, in Verbindung stehen [vgl. z. B. die Tafel Baillie Scott und Mackintosh bei S. 592, die von den Dresdener Werkstätten ausgeführte Arbeiten zeigt]. Von den deutschen Hansestädten haben sich namentlich Hamburg [Gruppe der Kunstgewerbeschule] und Bremen der konstruktiven Bewegung angeschlossen [s. die Tafel mit der Diele von Emil Högg bei S. 580]. □



Abb. 601. Wilh. Lucas v. Cranach in Berlin Schmuck □

Bei der großen Tatkraft, mit der die Deutschen den konstruktiven Stil ausgebildet haben, versteht es sich fast von selbst, daß sie auch die Zahl der verwendeten Materialien vergrößert und zahlreiche Errungenschaften des Auslandes dem konstruktiven Stile unterworfen haben. Gelb gebeiztes Birkenholz, grau gebeiztes Ahornholz, rötlich gebeiztes Birnbaumholz werden mit Erfolg verarbeitet. Das Holz der Lärche und der Zirbelkiefer, der Rüster und Platane, der Buche und Eibe hat man ausgiebig herangezogen, auch das ungebeizte, also ganz hell wirkende Ahornholz. Des Weiteren bedient sich aber auch gerade die deutsche Konstruktive der farbigen Gesteine, insbesondere der vielen Arten von Marmor undSerpentin, mit Erfolg für festliche Räume. Wirkungsvoll gesellen sich dazu Hölzer wie Paduck, Polisander, Mahagoni und Teakholz, oder Eiche, Cedern-, Ahorn- und Rüsternholz. In Deutschland hat man auch zuerst im Großen den Versuch unternommen, im Sinne des konstruktiven Stiles MASCHINEN-MÖBEL herzustellen, d. h. Möbel von solch einfachen, aber doch künstlerischen Formen, daß sie sich zum überwiegenden Teile mit der Maschine, also in großer Zahl und damit billig anfertigen lassen. Für sie haben namentlich Richard Riemerschmid und Bruno Paul [Typenmöbel] Entwürfe gezeichnet. □

Nicht außer acht zu lassen ist, welch starken Einfluß die DEKORATIVE MALEREI und BILDNEREI auf die neuere Raumkunst genommen, aber auch von ihr empfangen hat. Die Wandteppiche und Glasfenster der frühesten konstruktiven Richtung unter Morris und Burne-Jones lassen schon diese Wechselwirkung klar erkennen und die spätere dekorative Malerei eines Puvys de Chavanne, Ludwig von Hofmann, Gustav Klimt u. a. nicht minder. Das farbige Glasfenster erfährt unter dem neuen Stil eine starke Umwandlung; nicht mehr jenes Bemalen des Glases herrscht vor, das den Vorwurf als Bild von körperlicher Wirkung darzu-

stellen sucht, sondern weit mehr die KUNSTVERGLASUNG, die eine rein dekorative Wirkung mit farbigen Glasflächen und Glasflüssen erzielen will. Das Vorgehen der Amerikaner gab den Anstoß. Sie schufen sich in ihrem Opaleszentglas, das man gewann, indem man verschieden gefärbte Glasflüsse in erhitzte eiserne Mulden goß und mit Birkenruten schlug, ein Glas von durcheinander fließenden Farben. Daraus schnitt man die zum musivischen Zusammensetzen benötigten Stücke aus und verband sie wohl auch mit Muschelschalen, Bachkieseln und anderen Mineralien (s. bei Seite 594 die farbige Tafel mit dem Fenster von Lewis Comfort Tiffany). Das amerikanische Beispiel erweiterte schnell die Lehren, die die konstruktive Bewegung aus den Arbeiten von William Morris und seinen Freunden gezogen hatte; in der Folge hoben namentlich französische, englische und deutsche Künstler das farbige Hausfenster über die Kunstverglasung hinaus zum dekorativen Kunstwerke. Das Glasmosaik ist auf diesem neuen Wege erst langsam und zögernd gefolgt; in der Hauptsache verharrt es noch bei der alten bildlichen Darstellung und nur die musivischen Arbeiten aus allerlei Stücken von Stein, Glas und Fayence, wie sie sich für Kamine und Wandverkleidungen eingeführt haben, schließen sich der konstruktiven Linie an. □

Nach vielen Richtungen hin ist der neuen Raumkunst Bahn gebrochen worden. Vor allen Dingen hat man sie nicht auf das Privathaus und seine Räume beschränkt, sondern man hat sie (wenn auch noch etwas zurückhaltend) für kirchliche Bauten und (um so stärker) für die öffentlichen Räume des Staates und der Gemeinde herangezogen, ihr auch in den Arbeiterkolonien und Gartenstädten, in den Verkehrsanstalten und Verkehrsmitteln ein weites Feld eröffnet. Der Garten hat sich ihrem Einwirken nicht entziehen können (Abb. 496 auf S. 608); als Fortsetzung des Hauses hat man ihn, wie in früheren Stilperioden, der architektonischen Gestaltung unterworfen. Schließlich hat auch der Friedhof den Einfluß der neuen Richtung erfahren; eine neue Grabmalskunst ist ihm erwachsen (s. die Tafel bei S. 590) und die Waldfriedhöfe suchen die künstlerischen Mängel der sonst üblichen Begräbnisstätten zu vermeiden. Ähnlich die Krematorien und Urnenhallen. Mehr vielleicht als in Österreich und England sind dem konstruktiven Stile in Deutschland die verschiedensten ÖFFENTLICHEN AUFGABEN zugefallen, insbesondere Einrichtungen von Gerichts- und Verwaltungsgebäuden, von Amtszimmern und Amtswohnungen, von Bibliotheken und Versammlungshäusern, von Bahnhöfen, Bahnwagen und Schiffen. □

Auf dem Gebiete der GOLDSCHMIEDEKUNST hat der konstruktive Stil sich nur langsam durchgesetzt. Die historischen Stile mit ihrer reichen Ornamentik geben zum Entfalten von Glanz, Pracht und Reichtum weit mehr Gelegenheit als der konstruktive, und da man im Publikum von den Waren der Edelschmiede noch immer nicht den Gedanken zu trennen vermag, daß sie möglichst prunkhaft und prachtvoll den Wert ihres Materiales zur Schau tragen müßten, so kommt es zumeist nur zu Arbeiten im dekorativen Stile. In gewissem Sinne hat diese Zurückhaltung des Publikums auch ihren Grund darin, daß die meisten Geräte, die man im Sinne des konstruktiven Stiles aus edlen Metallen hergestellt hat, dieses Material in einer fast gesucht schlichten Weise verwenden, wie z. B. die zahlreichen eng-

[illegible]

[illegible]

[illegible]

KONSTANTIN STARK

AUGUST HAHL






ZUR ERINNERUNG
AN DAS
PREISGERICHT DER
INTERNATIONALEN KUNST
UND GROSSEN
GARTENBAU-AUSSTELLUNG
DÜSSELDORF 1904





□ Abb. 502 und 503: Hermann Hahn in München. Gegossene Medaille, Vorder- und Rückseite □

lischen Arbeiten aus gehämmertem und oxydiertem Silber von Ashbee (Abb. 499 auf S. 611), Rathbone, Nelson Dawson und der Birmingham Guild of Handicraft. Der farbige Halbedelstein, ferner auch Perlmutter, Horn, Elfenbein, Walroßzahn und Bernstein werden als Schmuckmittel herangezogen, vor allem aber der SCHMELZ. Diesen jedoch führt man nicht in scharfen Umrissen aus, sondern in weichen, halb ineinanderfließenden Tönen; auch translucid ohne Untergrund. Alexander Fisher in London erringt sich darin einen Namen. Doch vermag die französische Goldschmiedekunst dieser Richtung nicht und die deutsche und österreichische auch nur spärlich zu folgen, während skandinavische Edelschmiede, auf ihrer Volksüberlieferung fußend, sich ihr sehr wohl anzugliedern wissen. □

Im allgemeinen zeigt sich im GERÄT aus Edelmetall eine langsam umsichgreifende Abkehr von den großen, monumental gehaltenen, figurenreichen Aufsätzen und dafür das Bestreben, rein sachlich gestaltetes, in liebevoller Kleinarbeit durchgeführtes Gerät zu fertigen. Damit und mit der Rückkehr zur dekorativen Verwendung der Pflanze gewinnt die Goldschmiedearbeit wieder materialgerechten Boden; es entstehen nicht nur in England, sondern auch in Deutschland (Ernst Riegel in Darmstadt, Karl Groß in Dresden) und in Österreich (Josef Hoffmann, s. Abb. 470 und 471 auf den S. 584 u. 585) Arbeiten, die dies mustergültig belegen. Vor allem kommt es ganz allgemein nicht mehr zu solchen Goldschmiedearbeiten (wie einst in der Zeit der neuen Renaissance), von denen man sagen könnte, daß sie in gegossener und vergoldeter Bronze ebensogut zu Recht bestünden. Von verschiedenen Seiten, von englischen, französischen, deutschen und österreichischen Künstlern, sind die Bestecke und sonstigen Tischgeräte umgestaltet worden. Aber nicht alles von dem so Geschaffenen hat sich eingebürgert.

Im SCHMUCKE haben die englischen Künstler den gleichen Weg wie im Geräte eingeschlagen und das oxydierte Silber, das matte Gold, den ineinanderfließenden Schmelz eingeführt. Die Arbeiten muten zuweilen etwas schwerfällig und ungewöhnlich an; sie segeln nur zu einem Teile im Fahrwasser der abstrakten Richtung, zum anderen folgen sie der naturhängigen, indem sie schlichte natürliche



Abb. 504: Josef Hoffmann in Wien. Herrenzimmer

Vorbilder stilisieren und weiterbilden. Die Franzosen hingegen gestalten, ganz der Entwicklung ihres Kunstgewerbes entsprechend, ihren Schmuck durchaus naturhängig. Ihr fähigster Kopf, René Lalique und die, die neben ihm und mit ihm streben, wie ein Feuillâtre, Falize und andere, bilden aus dem natürlichen Objekt heraus den Schmuckgedanken: aus Blüten und Blättern, aus Eidechsen und Schlangen, aus Köpfen und menschlichen Gestalten [vgl. die hier eingefügte Tafel mit dem Schmuck von Lalique]. Aber nicht auf Gold und Silber bleibt diese Kunst beschränkt, nicht den Diamanten allein zieht man heran, sondern vor allen Dingen erstrebt man farbige Wirkung, indem man alle farbigen Edelsteine und Halbedelsteine, den Schmelz in jeder Form, endlich aber auch noch Schildpatt und gefärbtes Horn, Elfenbein und Perlmutter wie alles sonst noch benutzt, was geeignet ist, dem Schmuck farbige Wirkung zu verleihen. Verwandte Bahnen, aber in eigener Weise, verfolgt der deutsche Maler Wilhelm Lucas von Cranach [Abb. 500 u. 501 S. 612 u. 613]. Auch die österreichischen und deutschen Goldschmiede, insbesondere die Münchener [Rothmüller u. a.], verwenden in ihren Arbeiten den farbigen Stein und bemühen sich ganz allgemein, im Schmucke erhöhte Farbenwirkung zu erzielen. Dieses Streben unterstützt in gewissem Sinne der Umstand, daß es gelungen ist, farbige Edelsteine auf künstlichem, synthetischem Wege aus denselben Stoffen herzustellen, die die natürlichen bilden. Die synthetischen gleichen



SCHMUCKSTÜCK IN ELFENBEIN UND EMAILLIERTEM SILBER
RENÉ LALIQUE, PARIS · KUNSTGEWERBEMUSEUM IN BERLI







□ Abb. 505: Kolo Moser in Wien Frühstückszimmer □

deshalb in allen ihren Eigenschaften den natürlichen farbigen Edelsteinen. Dennoch haben sie trotz ihres billigeren Preises deren Wertschätzung nicht vermindert. Wohl aber haben sie dazu beigetragen, daß man sich der farbigen Steine jetzt mehr bedient und nicht nur des farblosen Brillanten. □

In der Verarbeitung der UNEDLEN METALLE führt die englische Bewegung zunächst zu einer Umgestaltung der Beleuchtungskörper. Man erkennt in England zuerst, mit welch leichten Stoffen als Brennkörpern man es zu tun hat; daß das Gas nur der Zuleitung durch die wenig gewichtigen Röhren, die Elektrizität nur der dünnen Drähte und Schnüre bedarf. Diese Zuleitungen verwertet man konstruktiv; so gelangt man unter der Führung der bekannten Firma Benson in London zu außerordentlich leichten, gefälligen Gebilden aus blankem Messing und Kupfer. Dies Beispiel bewirkt schließlich auf dem Festlande, daß man für elektrisches Licht die alten, schweren, gleichsam konzentrierten Beleuchtungskörper in einzelne, nach dem Bedürfnis verteilte Körper an dünnen Schnüren auflöst (Riemerschmid), oder für Gasbeleuchtung Formen mit feinen, geschwungenen, gefälligen Linien der Röhren wählt (van de Velde). Auch Frankreich versucht zu folgen, indem es Beleuchtungskörper in Bronze gießt, die an Naturstudien sich anlehnen.

In Deutschland entwickelt sich das Treiben in Kupfer, Tombak und Messing, anfänglich unter längerem Nachwirken des Jugendstiles, zu ansehnlicher Höhe, nicht nur für Beleuchtungskörper, sondern auch sonst für Gebrauchs- und Ziergegenstände und insbesondere auch für Heizkörperverkleidungen. Der Bronzeguß folgt unter künstlerischer Leitung. Die Kunstschmiedearbeit gewinnt neue Aufgaben auf Grund eines folgerichtig durchgeführten Materialstiles. Gerade sie entwickelt sich in Deutschland und Österreich, weil da der dekorative Stil treffliche Kräfte herangebildet hat. Neue Arbeitsstoffe kommen hinzu (vgl. bei S. 618 die Tafel Gaul mit dem von Gebrüder Armbruster in Duranametall geschmiedeten Adler). □

Der Bronzeguß hat wesentliche Förderung durch die ERNEUERUNG DER MEDAILLE erfahren. Sie hat sich in Frankreich vollzogen, wo sie David d'Angers und Hubert Ponscarme vorbereitet, Oscar L. Roty, Chaplain, Degeorge, Dupuis, Dubois, Charpentier, Vernon, Peter u. a. vollendet haben. Sie rücken an Stelle der seit dem achtzehnten Jahrhundert üblichen geprägten Medaille mit ihrem hohen Rande, ihrer polierten Fläche, ihrem hartabgesetzten Relief, ihrer steifen Druckschrift die gegossene Medaille ohne Rand, ohne blanke Fläche, mit monumentaler Schrift und mit weichem Relief, das, wesenseins mit dem Grunde, organisch aus ihm herauswächst. An die Stelle der verbrauchten Allegorien tritt das lebensvolle Empfinden der Gegenwart. Diesem Stile paßt sich auch die geprägte Medaille schnell an. Zahlreiche österreichische und deutsche Künstler sind in der Folge den gleichen Weg gegangen, Scharff, Kowarczik, Bosselt, Hahn, Römer, Dasio, August Vogel, Adolf von Hildebrandt, Gaul, Morin u. a. (vgl. Abb. 502 und 503 auf S. 615 und die Tafel bei S. 614). Dieses Vorgehen hat seinen Einfluß auf den Bronzeguß, insbesondere auf das Bronzegerät, nicht verfehlt. Man sucht in ihm durch einfache, ruhige Flächen, durch konstruktive Formen zu wirken. — — — □

Wie man im Mobiliar sich mit Erfolg bemüht hat, die MASCHINE zum Gestalten heranzuziehen (das gebogene Möbel ist schon eine Art Vorläufer der konstruktiven Bewegung), so noch viel mehr im Metall. Es kommt hier unter dem Einflusse der konstruktiven Lehren zu einem klar ausgeprägten MASCHINENSTILE, der in der Genauigkeit der Arbeit, in der Klarheit, Schlichtheit und Zweckmäßigkeit seiner Formen, in den blanken, glatten Flächen, vielfach in Verbindung mit Glas und anderen Einlagen, sich ein hohes Ziel steckt und es auch erreicht. Vielleicht gerade hierin feiert der konstruktive Stil seinen höchsten Triumph; denn ganz im Sinne der Forderungen, die das Leben und die Gegenwart stellen, wendet er sich der Maschine zu, nicht um Handarbeit vorzutäuschen, sondern um mit der Maschine, klar ihrem Wesen entsprechend, neues zu gestalten, neue künstlerisch hochstehende und doch billige Erzeugnisse zu gewinnen. Die großen Gebiete der Beleuchtungskörper (einschließlich der Straßenbeleuchtungen), der Heizkörperverkleidungen, der Dauerbrandöfen usw. geben auf Schritt und Tritt Belege für diese Errungenschaften des konstruktiven Stiles. □

Das Gebiet der EINLAGEN, der MONTAGEARTIKEL, vermag der neue Stil um so mehr zu beherrschen, als er die Einlage, wie z. B. in der Uhr, im Beleuchtungskörper, im Ziergefäß, in der Kartenschale, immer als das behandelt was sie ist, nämlich als die Hauptsache, die durch die bescheiden zurücktretende Fassung nur



C. d K.

AUGUST GAUL.
BRONZEADLER





Abb. 5[illegible]. Raum aus Het Binnenhuis in Amsterdam, Möbel von H. W. Mol, Teppich und Beleuchtungskörper von Jac van dem Bosch, Kamin von Jac van dem Bosch und H. P. Berlage ☐

erhöhte Wirkung erlangen soll. — Auch das ZINN erfreut sich wieder größerer Aufmerksamkeit. In Frankreich widmet sich ihm namentlich E. Brateau, in Deutschland Karl Groß. Unter dem Einflusse französischer Arbeiten und heimischer Künstler entwickelt sich in Deutschland eine ausgebreitete Kunstindustrie in Zinn, die eine große Zahl brauchbaren Tafel- und Ziergerätes liefert (Kayserzinn). ☐

Eine gewaltige Umgestaltung erfährt unter der Herrschaft des konstruktiven Stiles die KERAMIK. Hier entfalten sich drei Richtungen, eine tektonische, die im wesentlichen anknüpfende Neigung verfolgt, eine malerische, die sich in der Hauptsache an die Natur anlehnt, und eine auf chemisch-physikalische Errungenschaften gestützte, ganz unabhängige Richtung, die sich am treffendsten noch in dem französischen Worte arts du feu, Feuerkünste, bezeichnet findet. Die tektonische Richtung sucht die Form auf das Schlichte, Sachliche, Klare hinzubringen; die malerische Richtung bildet vornehmlich einen materialgerechten, etwas naturalistischen Dekor heraus, die Feuerkünste endlich führen zu den geflossenen und kristallisierten Glasuren, den Schillerfarben und Lüsterschmelzen. ☐

In der KUNSTTÖPFEREI kehrt die TEKTONIK zu den einfachen Formen der west- und ostasiatischen Steinzeuge und Porzellane zurück; ganz allgemein wendet man sich von den reichgegliederten Renaissance- und Barockformen ab und noch mehr von denen des Rokokos. Für sich allein bekundet sich die tektonische Richtung wesentlich nur in der Fayence und im Irdengut, worin sie durch englische,





Abb. 507: [Links] Hermann Obrist in München. □ Stickerei □

Abb. 508: [Rechts] Florence Jessie Hösel, Grunewald bei Berlin. Stickerei □

belgische und deutsche Kräfte treffliches hervorbringt [vgl. unten]. Sonst aber verknüpft sie sich meist mit den beiden anderen Richtungen, indem sie diese zu einfachen, klaren, sachlichen Formen hinführt. □

Die MALERISCHE RICHTUNG entwickelt sich unter dem Vorgange der Skandinavier [Pietro Krohn und Arnold Krogh in Kopenhagen] als eine aus dem Studium der Japaner hervorgehende UNTERGLASURMALEREI, die sich der Spritztechnik, d. h. des Aufspritzens der flüssigen Farben mit Preßluft bedient um überaus zarte, feine und stimmungsvolle Farbentöne zu erzielen. Die Art, wie die dänischen Porzellanmaler die einfachen Motive ihrer Heimat mit dem größten Erfolge in Unterglasurmalerei übertragen [Abb. 511, S. 622], dient allen Porzellanmanufakturen mit wenig Ausnahmen als Richtschnur. Insbesondere führt Schmuz-Baudiß in Berlin diese Technik in Verbindung mit weiteren zu neuen Erfolgen [Abb. 493 auf S. 605]. Auch sonst zieht man die Unterglasurtechnik heran, z. B. zur Ausstattung neuer Gebrauchsformen [Abb. 498 und 513 auf S. 610 und 624]. Ebenso bedient sich die Porzellankleinplastik, die sich ihre Aufgaben sehr zeitgemäß stellt [Kinder, Tiere usw.], der gleichen Farbentechnik. Die Königliche Porzellanfabrik in Kopenhagen, die zuerst die Unterglasurtechnik eingeführt und durch zahlreiche, für sie tätige Künstler und Künstlerinnen weiter ausgebildet hat, sie hat damit im Zusammenhange auch der neuen Porzellanplastik die Richtung gegeben. Wiederum sind es nur die Tiere der Heimat gewesen, die die dänischen Künstler, besonders Lijsberg, gefesselt haben. Die Unterglasurtechnik hat aber dabei zu einem Loslösen von der naturgetreuen Bemalung und so zu einer freien, künstlerischen Auffassung geführt. Diese hat alle anderen Porzellanmanufakturen und die für sie tätigen Künstler beeinflußt, besonders Rörstrand [Abb. 512 auf S. 623], Berlin, Meißen, Nymphenburg und die Manufaktur von Bing und Gröndahl in Kopenhagen. Neuerdings sucht auch Porsgrunds Porzellanfabrik in Kristiania dieser Richtung zu folgen. Nur in Holland [Rozenburg] hält man an einem [künstlichen] Eierschalenporzellan fest, das man in malayischen Motiven dekoriert. □

Die CHEMISCH-PHYSIKALISCHE RICHTUNG knüpft anfangs auch an die

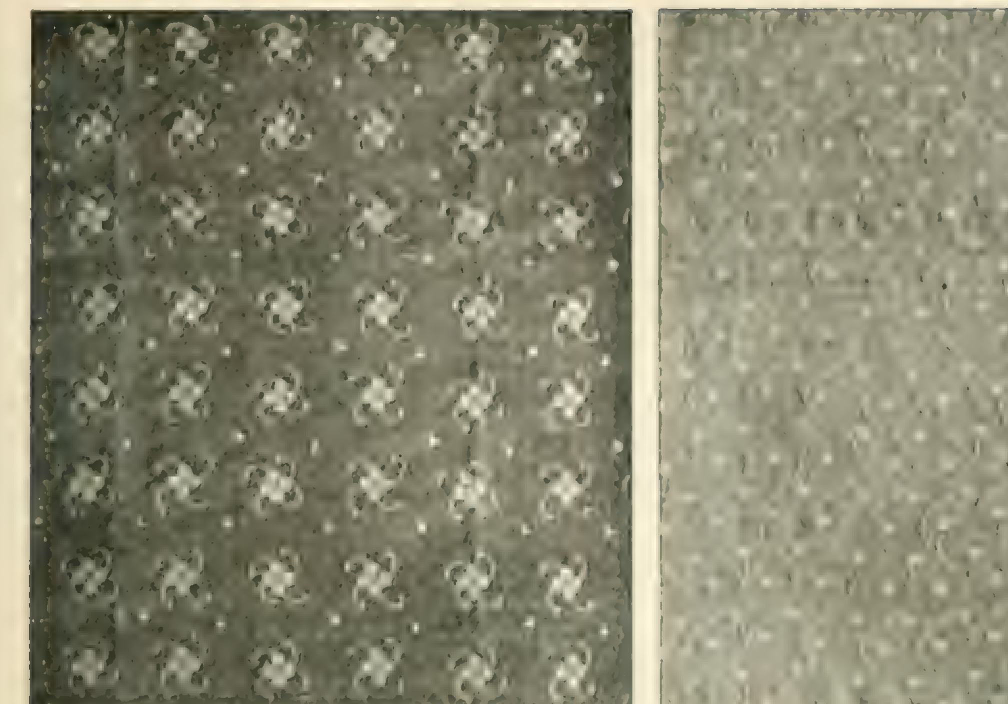
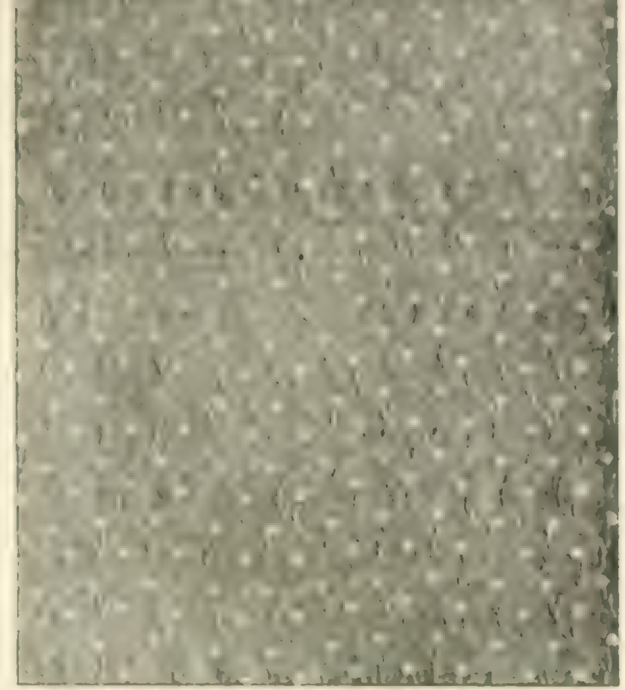


ALBERT HEINICKE, PORZELLAN MIT KRISTALLGLASUR
KOLO MOSER, GLASVASE MIT SCHILLERFARBEN

GdK





□ Abb. 509 und 510: Richard Riemerschmid in München, seidene Bezugstoffe □

Chinesen und Japaner, an ihre geflossenen und gekrackten Glasuren an. Bereits der französische Bildhauer Eugène Carriès verfolgt ein ganzes Künstlerleben hindurch diese Probleme; das Steinzeug kommt wieder in Aufnahme; Dammouse, Delaherche, Bigot u. a. in Frankreich, Scharvogel, Seidler, Mutz Vater und Sohn in Deutschland folgen (vgl. bei S. 612 die Tafel Dammouse). An die geflammten und geflossenen Glasuren schließen sich die kristallisierten an, die im wesentlichen auf der Bildung von Willemit- und Rutilkristallen in der Porzellanglasur beruhen. Zinkverbindungen ergeben Willemit, Titanverbindungen Rutil. Kopenhagen, Rörstrand, Berlin und andere Manufakturen vermögen hier Erfolge zu erzielen (vgl. auf der Farbentafel hier das Porzellangefäß von Heinecke mit kristallisierter Glasur). Endlich sucht man durch gekrackte Glasuren, insbesondere durch mehrere Glasuren übereinander, Neues zu erreichen. Auch da geht Kopenhagen wieder voran (siehe bei S. 622 die Farbentafel mit dem Porzellangefäß in Schlangenhautglasur). Die französischen Porzellankünstler, namentlich die von Sèvres zeichnen sich durch Emaillen auf Porzellan aus (Taxile Toat), die sie auch in durchbrochenen Gefäßen anzuwenden wissen. Leonard gibt durch sein Schärpenspiel der Verwendung von Porzellanfiguren als Tafelzierde neue Richtung. □

Der Anteil, den die Franzosen an der Wiederaufnahme des STEINZEUGES haben, ist ein bedeutsamer. Gerade der Umstand, daß sie sich ihrem Grès, ihrem Steinzeug so eifrig widmen, daß auch zahlreiche ihrer Künstler plastische Entwürfe dafür liefern, zu deren Ausführung es an tüchtigen Praktikern nicht gebricht (z. B. Emile Müller in Ivry), das alles trägt dazu bei, daß sich das Steinzeug so rasch wieder einen ausgedehnten Platz in der modernen Keramik erobert. Nicht außer Acht zu lassen ist dabei, daß in Frankreich die Öffentlichkeit diese Bestrebungen kräftig fördert. Dadurch gelangen die Arbeiten der keramisch tätigen Künstler zu ganz anderem Ansehen. — An die Lüsterfayencen eines Clément



Abb. 541. Porzellane mit Unterglasurmalereien aus der Königlichen Porzellanfabrik zu Kopenhagen

Massier (vgl. S. 569) knüpft in gewissem Sinne der Däne Kaehler in Naestvaed mit seinen zumeist rot lüstrierten Steinzeugen und Fayencen an. □

Im IRDENGUT schlägt Max Laeuger in Karlsruhe, neben dem Marie Schmidt-Pecht in Konstanz ihre besondere Technik entwickelt, neue Wege durch Verzieren mit Tonschlicker ein. In ähnlicher Weise versteht man es in England, der FAYENCE und dem STEINGUTE neue Reize abzugewinnen. Zustatten kommt den englischen Kunsttöpfereien, daß sie viel früher als die festländischen aus der ostasiatischen Keramik gründlich gelernt haben. Ihre Blumentöpfe und Waschgeschirre aus Steingut, mit tiefrotem oder tiefgrünem, oder auch mit hellfarbigem Schmelz überzogen, finden bereits in den neunziger Jahren auf dem Festlande Eingang, nicht minder die zahlreichen englischen Gefäße mit Schlickerdekor. Auf diesem Gebiete bekundet sich früh schon die tektonische Richtung. □

Im GLAS leitet der Berliner Radierer Karl Köpping dadurch, daß er aus Glasröhren zarte, feine Gebilde, Ziergläser in Anlehnung an Naturstudien schafft, eine neue Ära ein, die in der feinen, edlen Umrißlinie des Gebrauchs- und Zierglases ihr Ziel sucht. Englische und deutsche Gläsereien tragen diesen Gedanken weiter, indem sie, zum Teil nach Entwürfen von Künstlern, neue, durch schöne einfache Form ausgezeichnete Gebrauchsgläser schaffen und dadurch das Gegengewicht bilden zu der naturhängigen und feuerkünstlerischen Richtung, wie sie Gallé und Tiffany verkörpern. Emil Gallé in Nancy entwickelt sehr früh schon aus dem Studium der chinesischen Tabaksfläschchen heraus eine ausgezeichnete Kunst des Glases. Er überfängt Glasgefäße mit mehreren Schichten anders gefärbten Glases und schleift und ätzt nun aus diesen Schichten einen natürlichen Dekor heraus, der zumeist Blüten und Blätter bestimmter Pflanzen wiedergibt und vielfach schon in der Form des Gefäßes anklingt (s. die Farbentafel mit einem Glase Gallés bei Seite 584). Daum Frères in Nancy und andere lothringische Glashütten,



GEFÄSS MIT SCHLANGENHAUTGLASUR · AUS DER
KÖNIGLICHEN PORZELLANFABRIK IN KOPENHAGEN







□ Abb. 512: Porzellane in Scharffeuerfarben aus der Fabrik von Rörstrand bei Stockholm □

auch einige böhmische folgen, ja gehen in manchem sogar vorauf (Ritter von Spaun in Klostermühle). Das dünne, feine, zarte, durchsichtig Bildsame des Glases vernachlässigen Gallé und seine Mitstrebenden. Auch Tiffany; er ruft nur durch Anwenden von Metallfarben und durch nochmaliges Erhitzen des Glases eine Färbung der Oberfläche und ein Zerreißen der Glashaut in unzählige feinste Risse hervor, die — nach dem physikalischen Gesetze des Irisierens kleinster Plättchen — zum Schillern der Oberfläche, zum Lüster des Glases führen. Dieser chemisch-physikalischen Richtung schließen sich insbesondere böhmische Gläsereien an, für die Wiener Künstler, wie Kolo Moser, entwerfen (siehe die Farbentafel bei Seite 620). So treten auch im Glase die drei oben gekennzeichneten Richtungen hervor: die tektonische in den neuen Gebrauchsgläsern, die malerische in den Arbeiten Gallés und seiner Nachfolger, die chemisch-physikalische oder feuerkünstlerische in den Schillergläsern eines Tiffany und der ihm Nacheifernden. □

Eine unverkennbare FARBENFREUDE spricht aus dem Streben der ganzen Keramik. In der Baukeramik, also im Ausstatten der Bauwerke mit farbigen Fliesen, Ziegeln und Porzellanplatten, sind ihr weitere Aufgaben erwachsen, die ständig zu mehren die neue Baukunst am Werke ist. — — — □

□ □

Das Kunstgewerbe muß sich, wie bereits einmal dargelegt, in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts den neuen Grundlagen des Schaffens ANPASSEN, die Wissenschaft und Technik, Handel und Verkehr mit sich bringen. Das tut es, indem es alle geschichtlichen Stile wiederholt, zunächst in der ornamentierenden Periode durch äußerliches Anwenden, danach in der dekorativen Periode durch inneres Eingehen auf das Wesen der Stile. Diese Anpassung, an





Abb. [illegible] und [illegible] [Links] Grust, Tasse mit Scharffeuerdekor. [Rechts] Josef M. Olbrich, Teller und Tasse in Weiß mit Gold. Beides Königliche Porzellanmanufaktur, Meißen

und für sich nichts als ein folgerichtiger Entwicklungsvorgang, erscheint im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts der Hauptsache nach abgeschlossen; es setzt ein neuer Abschnitt in der Entwicklung des Kunstgewerbes ein.

Wohin er führen wird? Unter den vielen Namen, die man dem neunzehnten Jahrhundert gegeben hat, findet sich auch die Bezeichnung ein JAHRHUNDERT DER ARBEIT. Das Wort trifft zu; denn wenngleich alle vorhergehenden Zeiten in ihrer Art nicht weniger gearbeitet haben: so, wie im neunzehnten Jahrhundert hat die rastlose, unerbittliche, alles beherrschende Arbeit doch nicht im Vordergrunde gestanden. Auch für das Kunstgewerbe nicht. Man hat im Kunstgewerbe des neunzehnten Jahrhunderts mit glühendem Eifer gearbeitet auf allen Gebieten; Kunsthandwerker und Kunstindustrielle, Entwerfende, Ausführende und Verbrauchende, Lehrende und Lernende, alle haben voll bitteren Ernstes um das Höchste im Kunstgewerbe gerungen, um seine Erkenntnis, um seinen Bestand, um seinen Fortschritt. Als eine Frucht dieser ungeheuren Arbeit entwickelt sich der konstruktive Stil. Also muß in ihm die Zukunft des Kunstgewerbes ruhen.

Erklärlicherweise findet gerade er den lebhaftesten WIDERSPRUCH im Lager des dekorativen Stiles; dort sagt man ihm keinen langen Bestand voraus. Aber die, die dem konstruktiven Stile anhangen, glauben, daß er den Sieg davon tragen werde, weil nur er den Forderungen seiner Zeit, dem Wesen der Gegenwart, den Bedürfnissen des heutigen Lebens entspreche. Kein Stil habe sich jemals ohne Gegenwehr durchgesetzt, am allerwenigsten ein Stil, der so wie der konstruktive dem bewußten Gegensatze zu seinem Vorgänger entspringe. Auch die Renaissance sei als Widerspruch gegen die Gotik entstanden und doch zu einem herrschenden Stile geworden. So werde auch der konstruktive Stil zur Führung und zur Alleinherrschaft gelangen. Es scheint, als ob sich das bewahrheiten solle. Aber wenn die Zeichen nicht trügen, dann werden nicht die Anhänger der abstrakten Richtung siegen, sondern jene, die der großen Lehrmeisterin Natur und des Anschlusses an die Vergangenheit nicht vergessen. Nur der wird auch im Kunstgewerbe der Zukunft den rechten Weg einschlagen, der GESTÜTZT AUF DIE ERRUNGENSCHAFTEN DER VERGANGENHEIT SICH BEMÜHT, DEN HÖCHSTEN AUFGABEN DER GEGENWART ZU DIENEN.

Georg Lehnert

DAS KUNSTGEWERBE IM KULTURGEBIETE DES ISLAM



Vase mit blauer und schwarzer Malerei unter Bleiglasur
Mesopotamien. 13. bis 14. Jahrhundert

KAPITEL VII • DAS KUNSTGEWERBE IM KULTURGEBIETE DES ISLAM □

Die Kunst im gewaltigen Ausdehnungsgebiete der mohammedanischen Kultur ist eine der interessantesten und kompliziertesten Erscheinungen der menschlichen Kultur überhaupt. Wir stehen heute noch einer verwirrenden Fülle zahlloser Detailerscheinungen gegenüber; aus Reiseberichten, Ausstellungen, Sammlungen strömt uns ein überreiches neues Material zu, das die Wissenschaft vor kurzem erst zu ordnen begonnen hat, und dem sich das schon früher vorhandene seit Jahrhunderten in europäischem Besitze befindliche Material, vielfach in neuem überraschenden Lichte erscheinend, angliedert. Es wird notwendig sein, die ganze abendländische mittelalterliche Kunst aufs neue im Zusammenhange mit der islamitischen zu revidieren und zahlreiche Grenzgebiete werden in ganz anderer Beleuchtung vor uns stehen, eine Reihe bisher beinahe isolierter schwer erklärlicher Einzelerscheinungen werden klar verständlich und erklärbar sein.

In Deutschland und Österreich ist das Interesse des Sammlers und die wissenschaftliche Anteilnahme an der Kunst des Islam relativ noch recht jungen Datums. Persische Teppische, maurisch-spanische Lustrefayencen, sog. Rhodosfayencen und orientalische Bucheinbände bilden zwar schon lange ein Lieblingsgebiet der Sammeltätigkeit in der älteren Generation der Kunstsammler, aber das geschah mehr aus Vorliebe für die artistischen Qualitäten dieser Objekte, losgelöst aus dem großen Zusammenhang ihrer Kultur. Ebenso wie man früher ein rein romantisch-literarisches Interesse für den Islam gehabt hat, eine Parallelerscheinung der romantischen Stimmungen überhaupt in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Übersetzungen von Tausend und einer Nacht, Hauffs arabische Märchen und Geschichten, endlich das reiz- und geistvolle Alhambrabuch des Amerikaners Irving, Schacks Werk über die Poesie und Kunst der Araber sind Symptome dieser Stimmung. □

Frankreich und England erfreuen sich in ihren Museen und Privatsammlungen schon seit längerer Zeit sehr wertvoller Schätze an ostislamitischer, besonders persischer Kunst; auch die aus dem Handelsmuseum zu Wien vom dortigen k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1907 übernommene orientalische Abteilung mit hervorragenden Teppichen, Moscheefliesen, Holzschnitzereien und Einbänden repräsentiert eine wertvolle ältere Kollektion. In Wien war ja auch schon im Jahre 1890 die hochbedeutsame Teppichausstellung veranstaltet worden, welche die beiden großen Teppichpublikationen mit glänzenden farbigen Reproduktionen im Gefolge hatte, die Artur von Scala 1892 und 1908 mit Bode, Riegl, Sarre u. a. herausgegeben hat. In Paris, London, Stockholm und Berlin hat man gleichfalls in den letzten Jahren, von 1878 bis 1899 kleinere Sonderausstellungen orientalischer Kunstwerke veranstaltet, aber die erste große systematische und imposante Übersicht bot die 'Exposition des Arts Musulmans', die während der Monate Mai und Juni 1903 von der Union Centrale des arts decoratifs im Pavillon de Marsan des Louvre arrangiert wurde. Das Interesse für die in größeren Kreisen kaum bekannten hervorragenden Qualitäten dieser Kunstwerke, die zum größten



Aus der Schnitzerei vom Mimbar der Ibn-Tulun-Moschee zu Cairo, 1296. Österreich. Museum, Wien

Teil aus Pariser Museal- und Privatbesitz gekommen, wuchs enorm. Illustrierte Publikationen und Besprechungen, zumeist vom Abteilungsdirektor des Louvre, Gaston Migeon, in erster Linie dessen 'Manuel d'art musulman' (Paris 1907) trugen das Verständnis hinaus aus dem engen Ring der Kenner. ☐

Aus Deutschland hatte der auf diesem Gebiete bahnbrechende, hochverdiente Dr. Friedrich Sarre, welcher schon die Ausstellung 1899 im Berliner Kunstgewerbemuseum aus den Ergebnissen seiner Studienreisen in Persien und Kleinasien veranstaltet hatte, manch hervorragendes Stück nach Paris gesandt. Weitere seither unternommene Reisen haben seine Sammlung außerordentlich vergrößert. Jetzt ist sie außerdem allgemein zugänglich, weil sie der Besitzer in dankenswertester Weise dem Kaiser Friedrich-Museum in Berlin zur öffentlichen Ausstellung überlassen hat. Und eine interessante Ergänzung findet sie in der vom Museum selbst angelegten, bereits hervorragenden und qualitätsreichen Kollektion, die in einem Saale neben dem die Sarresche Sammlung enthaltenden Raum aufgestellt ist. Dem Schweden F. R. Martin verdanken wir sehr wertvolle Publikationen über seine in Vorder- und Zentralasien gesammelten islamitischen Kunstwerke; ein dritter Forschungsreisender ist Dr. Walter Schulz aus Leipzig, der in erster Linie als Sammler Ethnograph war, aber auch eine wertvolle Kollektion persischer und indischer Miniaturen, Fayencen usw. mitbrachte, die teils als Geschenke, teils als Leihgaben im Leipziger Kunstgewerbemuseum zu sehen sind. ☐

Eigenartig ist schon die Entstehung der islamitischen Kultur, die aus den verschiedenartigsten und heterogensten Elementen zusammengeschweißt, als erstes und ursprüngliches Ferment den gleichen Glauben aufweist. Ein Glaube, der die ungeheure Kraft besaß, in der relativ so kurzen Spanne Zeit zwischen 650 und 1517 beinahe die halbe Welt zu erobern, wenn auch gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die Herrschaft der Mauren in Spanien vernichtet wurde. Überall,



Abb. 910. Schnitzerei vom Mimbar der Ibn-Tulun-Moschee zu Cairo (Österreich. Museum, Wien)

wohin die Nachfolger des Propheten, diese arabischen Eroberer, kamen, die selbst außer ihrer alten Literatur keine bemerkenswerte nationale Kunst besaßen, nach Persien, Mesopotamien, Ägypten, Sizilien, Spanien und Indien, fanden sie eine uralte eigenartige und erprobte Kunst vor, mit der sie rechnen mußten. □

Der Prophet Mohammed, der Begründer des Islam, starb im Jahre 632 als Herrscher über das ganze Arabien. Zehn Jahre zuvor war er, verfolgt vom Spott und Unglauben seiner Landsleute, aus Mekka nach Medina geflohen. Bekanntlich beginnt die mohammedanische Zeitrechnung mit dieser Flucht (Hedschra). Mohammeds aus 114 'Suren' bestehenden Lehren und Aussprüche wurden kurz nach seinem Tode im Koran, der heiligen Schrift des Islam, gesammelt. Des Propheten Nachfolger, die Kalifen, repräsentieren die geistliche und weltliche Gewalt. Abubekr (632–634) erobert Hira und einen Teil Syriens, Omar (634–644) ganz Syrien, Palästina, Ägypten und das persische Reich der Sassaniden. Mit Mohammeds Schwiegersohn Ali (gest. 661) erlischt die Dynastie der direkten Kalifen, denen die Omaijaden mit Damaskus als Reichshauptstadt folgen. Es scheiden sich um diese Zeit die Moslemin in zwei Religionsgruppen, die Sunniten (Sunna = Tradition), welche neben dem Koran auch die durch mündliche Überlieferung erhaltenen Aussprüche des Propheten gelten lassen, und die Schiiten, denen der Koran allein maßgebend ist. Auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst macht sich dieser Gegensatz bemerkbar. Es besteht ein von der Sunna Mohammed zugeschriebenes Verbot, lebende

Wesen darzustellen, welches die Sunniten ziemlich streng beobachtet haben, um das sich aber die Schiiten, besonders die Perser, absolut nicht kümmerten. In der Miniaturmalerei, den farbigen Gläsern, Teppichen, Stoffen, Fayencen und Metallarbeiten finden wir denn auch zahlreiche reizvolle figürliche Darstellungen von höchstem künstlerischen und kulturgeschichtlichen Werte. Walid I [705–715] eroberte mit seinen Mauretaniern Nordafrika und Spanien [711 Schlacht bei Xeres de la Frontera, in der Roderich, der letzte Westgotenkönig besiegt wurde]. □

Um 750 wurden wiederum die Ommajaden mit fanatischer Grausamkeit von der Dynastie der Abbassiden gestürzt. Der letzte und einzige, dem Schwerte des Henkers entronnene Ommajade, Abd-er-Rahman, flüchtete sich nach dem äußersten Westen seines Reiches, nach Spanien, wo er 756 das selbständige Kalifat von Cordova begründete. Die Regierungsperiode der Ommajaden ist für die Kultur des Islams von hohem Werte gewesen; denn unter der Herrschaft dieser klugen, tapferen und kunstsinnigen Kalifen erfolgte die Verschmelzung des einfachen altarabischen Wesens mit der Kultur Vorderasiens und der späten Antike in ihren verschiedenen landschaftlichen und lokalen Formen. □

Von den neuen Herrschern, den Abbassiden, wurde statt der bisherigen Hauptstadt Damaskus das prächtig aufblühende Bagdad als Residenz gewählt. Unter Harun al Raschid [786–809], dem Zeitgenossen Karls des Großen, mit dem er Gesandtschaften und Geschenke tauschte, dem wegen seiner Herrschertugenden so hoch gefeierten Helden unzähliger Sagen und Märchen in Orient und Okzident, erreichte die Macht der Abbassiden ihren Höhepunkt, von dem sie kurz darauf jäh abfiel. Harun al Raschids gewaltige Persönlichkeit war noch imstande gewesen, den riesigen Komplex von Ländern im Gefüge zu halten, aber nach seinem Tode brach der Verfall herein. Das Riesenreich zerfiel in verschiedene Einzelstaaten. Die Tuluniden regierten selbständig seit 868 in Ägypten, die Saffariden seit 870 in Persien, die türkischen Seldjuken in Kleinasien und Syrien. Sizilien allerdings, das seit 969 unter den ägyptischen Fatimiden ein selbständiges Emirat geworden war, wurde 1090 durch die Normannen für den christlichen Glauben zurückgewonnen. Im ersten Eifer vernichteten sie zahllose mohammedanische Moscheen und Paläste, bald aber erkannten sie den hohen Reiz und die Schönheit dieser Kunst und die islamitischen Künstler, besonders die Kunsthandwerker, mußten für sie schaffen. Weniger glücklich als in Sizilien waren die christlichen Vorstöße zur Wiedereroberung des heiligen Landes. Die Kreuzzüge blieben in dieser Beziehung wenigstens erfolglos, wenn sie auch kulturell außerordentlich wertvoll waren durch die Entstehung und Ausbildung von allerlei Wechselbeziehungen.

In das ganze Gefüge des Islam kam seit Beginn des dreizehnten Jahrhunderts ein neues Element mit den von Osten her einbrechenden mongolischen Horden des Dschingis Khan und seiner Nachfolger, Hirten und Nomaden, wie seinerzeit die Araber, nachdem sie bereits das von den Tataren für den Islam gewonnene Indien erobert hatten. □

Im Jahre 1258 eroberten die Mongolen Bagdad und vernichteten damit das arabische Kalifat. Bekannt ist ja, daß die Mongolen, nachdem sie Rußland, die Donauländer und Ungarn überflutet hatten, bei Liegnitz [1241] und in Ägypten

durch die Mameloken (1260) erbitterten Widerstand und Niederlagen erlitten, so daß sie sich an diesen Stellen zurückzogen. Es liegt im Wesen solcher mit derartiger Wucht und Schnelligkeit durch relativ unkultivierte Völker zusammengebrachter Herrschaften, wie sie die Mongolen schufen, daß sie in Zeiten der Ruhe und des Friedens unter dem Einflusse der höheren Kultur ihrer Unterjochten sich auflösen und zerfallen. So assimilierten sich denn die Mongolen sehr bald. In China wurden sie Chinesen, im Gebiete des alten Islam Mohammedaner, deren Kultur sie annahmen und somit unverbrauchte Kraft und frisches unverdorbenes Blut derselben zuführten. Den Schluß in der langen Reihe der Eroberungen für den Islam bildet im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert die Eroberung des Balkans durch die türkischen Osmanen, die 1517 auch Ägypten annektierten. □

Den Höhepunkt der mohammedanischen Kultur Indiens, während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, repräsentieren die prunkvollen Höfe der islamitischen Großmoguln, welche in Reisebeschreibungen und allerlei phantastischen Berichten vor der Phantasie des Europäers in märchenhaftem Glanze erstrahlten, und die noch in dem großen, 1701—1708 entstandenen Tafelaufsatz Dinglingers für August den Starken einen künstlerischen Niederschlag fand (heute im grünen Gewölbe zu Dresden). Sponsel hat auf die Berichte der französischen Reisenden François Bernier und Jean Baptiste Tavernier aufmerksam gemacht, die den Hof des 1707 im Alter von 88 Jahren verstorbenen Großmoguls Aureng-Zeb von Hindostan beschreiben. Das riesige Land, das angeblich 64 Millionen Einwohner zählte, war das reichste der damaligen Welt. Den höchsten Glanz entfaltete der Hof während der fünftägigen Feste anläßlich des Geburtsfestes des Herrschers. Solche Schilderungen, sowie Aquarelle, die den Hof zu Delhi veranschaulichten und die heute das Dresdner Kupferstichkabinett bewahrt, haben die weitschweifige, ins Ungemessene ziehende Phantasie August des Starken befruchtet, daß er den Auftrag zu dem farbenprächtigen Aufsatz seinem Lieblingsmeister Dinglinger gab. Das Werk bedeckt ungefähr einen Quadratmeter Fläche und veranschaulicht drei durch Gitter getrennte Höfe des Palastes, den äußeren mit silbernem, die inneren durch Stufen erhöhten Höfe mit goldenem Fußboden, seitlich von Hallen umgeben und im Hintergrunde in einem auf das reichste geschmückten Pavillon den thronenden Großmogul, umgeben von seinem Hofstaate. Ihm nahen die Großen des Reiches, jeder unter einem farbenprächtigen Baldachin, und jeder wieder umgeben von seinem Gefolge und begleitet von Dienern, die die Geschenke tragen und führen, allerlei kostbare Geräte und seltene Tiere. □

Ähnliche indische Miniaturen auf Pergament, die allerlei reich bewegte vornehme Genreszenen zeigen, kamen an den kaiserlichen Hof nach Wien. Im sog. Vegetinzimmer des Schönbrunner Schlosses zieren sie in reichgeschnitzten vergoldeten Rocaillekartuschen die braunen, einfach intarsierten Holzverkleidungen der Wände dieses quadratischen Raumes. Ein überaus buntes und treues Bild des Lebens am Hofe der Moguln und der Kultur ihrer Zeit bieten übrigens auch die im Viktoria- und Albert-Museum zu London (Indiamuseum) ausgestellten zahlreichen Gouachemalereien, Kopien der Bilder aus einem Manuskript des Akbar-Nameh von Abu 'l Fazl (1597—1598). □



Abb. 517: Vergoldete und bemalte Gebetsnische aus Stuck. □ Ägypten 14 Jahrhundert. Sammlung Sarre, Berlin □

Angesichts der Verbreitung des Islams auf ein so ungeheures und verschiedenartig gestaltetes Gebiet ist es einleuchtend, daß auch bei der Ausbildung der islamitischen Kunst Einflüsse aller jener Länder mitgewirkt haben, die das arabische Eroberervolk sich unterjochte. Und das ist um so intensiver der Fall gewesen, als diese Länder alle eine alte und ausgesprochene nationale Kunst besessen hatten, während die Araber selbst eine solche nur im geringen Maße ihr eigen nannten. Man kann kaum fehlgehen, wenn man ihren Weibern und Töchtern eine textile Kunstfertigkeit zuschreibt, eine Folge ihres Nomadenlebens, das für die Zelte Teppiche und Decken brauchte. Doch sind wir darüber noch zu wenig unterrichtet. □

Vier Hauptfaktoren waren es, die zusammen wirkten, je nach den Territorien modifiziert, um die neue Kunst des Islams zu schaffen, in Vorderasien die HELLENISTISCH-BYZANTINISCHE KUNST, also das Erbe der späten Antike, welche aber hier stark durchsetzt war mit alten orientalischen vorderasiatischen Kunstelementen, ferner die vormuslimische SASSANIDENKUNST PERSIENS, der neben altpersisch-achaemenidischen gleichfalls spätantike Elemente zugrunde lagen, sodann in Ägypten die Kunst der einheimischen Christen, der KOPTEN, die allerdings im Grunde nicht viel mehr als eine lokale Variante der byzantinischen Kunst ist, und endlich im äußersten Osten die BUDDHISTISCHE KUNST. Selbstverständlich sind diese Faktoren nicht gleichwertig, die beiden letzteren sind räumlich und qualitativ viel beschränkter als die beiden ersteren. Natürlich sind außerdem noch eine Reihe anderer Elemente bei der Bildung dieser Kunst mit beeinflussend gewesen, die durch die Eigenart der Techniken und deren Forderungen bedingt sind, so die chinesischen Einflüsse besonders stark und stilbildend auf die persische Keramik und Textilkunst usw. □

In erster Linie ist die Kunst des Islam Baukunst und Kunstgewerbe. Die Freiplastik kam offenbar unter dem, wenn auch nicht überall anerkannten Bilderverbot nicht zur richtigen Entwicklung und die Malerei ist von den frühen Wandmalereien in Amra und den späteren der Alhambra abgesehen, zumeist auf die Buch- und Miniaturmalerei beschränkt geblieben. Das Kunstgewerbe des Islam

aber, das eine der feinsten Blüten menschlichen Kunstschaffens überhaupt repräsentiert, steht im engsten Zusammenhange mit der Baukunst und dem Kultus. ☐



Abb. 518: Vergoldete holzgeschnitzte Moscheetür, Kleinasien, ☐ 13. Jahrhundert. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin ☐

Den Hauptbedürfnissen des mohammedanischen Kults entsprachen die Moscheen, die Gebethäuser, deren nach Mekka, dem Sitze der Kaabah, orientierte reich verzierte Gebetsnische oder Gebetshalle [Mihrab] den Gläubigen stets an diese heilige Stätte erinnern sollte. Neben den flachgedeckten oder mit Kuppeln überdeckten Moscheen, mit dem für rituelle Waschungen reservierten Vorhof, ragt das hohe schlanke, mit Galerien geschmückte Minaret in die Luft, von dem aus der Muezzin zu den bestimmten Stunden die Zeit des Gebets den Gläubigen verkündet. Weiterhin hatte die islamitische Baukunst Grabbauten [Turben], geistliche Schulen [Medressen] und Karawansereien, d. h. Herbergen, zu bauen. Die architektonischen Elemente sind bei diesen Bauten dieselben wie bei den Moscheen, gekuppelte oder flachgedeckte Bogenhallen mit zahlreichen Säulen und Höfen. Gern griff man besonders in der Frühzeit der Entwicklung zu byzantinischen oder antiken Säulen bei den Bauten. Von den Byzantinern übernahmen die Araber auch die Vorliebe für die bekrönenden Kuppeln und die Verzierung der Wand mit ornamentalen Flächenmustern, die aus klassisch-antiken Elementen, in erster Reihe dem Akanthuswerk herausgewachsen, kombiniert mit pflanzlichen und geometrischen Details von den sarazenischen Dekorationskünstlern weitergebildet wurden. ☐

Die Kultur der Perser unter den Sassaniden, den mittelbaren Nachfolgern der alten Achaemeniden, war seit langem groß, reich und blühend gewesen, als sie den Arabern unterlagen. Sassanidische Seidengewebe figuralen Inhalts, getriebene Silberkannen und Schalen, z. B. in den Museen zu Paris und Petersburg, die Felsenreliefs, wie die zu Tagh-i-Bostan [um 630] bei Kermanschah in Kurdistan, mit der Darstellung des Chossroes II. [591—628], dessen reich gemusterte Tracht die Konstatierung sassanidischer Seidenstoffe ermöglichte: alle diese allerdings recht wenig zahlreichen Dokumente bezeugen die altsassanidische Kunstkraft und beeinflußten die Kunst der islamitischen Perser. Am meisten aber muß auf die

frischen barbarischen Sieger die stolze Pracht der monumentalen Bauten, der Königspaläste der Hauptstadt Ktesiphon etwa, gewirkt haben. Und in der Tat haben Sarres in seinen 'Denkmälern persischer Baukunst' niedergelegten Beobachtungen ergeben, daß der Einfluß auf die islamitischen Bauten sehr groß war. So waren die kolossalen Eingangshallen der sassanidischen Paläste die Vorbilder für die großen Torbauten des Islam. □

Vor wenigen Jahren erst wurden wir mit zwei vorderasiatischen Denkmälern bekannt, die von höchster Bedeutung für unsere Kenntnisse von der Entwicklung der sarazenischen Kunst sind. Eines derselben ist das kleine Schlößchen Amra am Rande der großen arabischen Wüste, das ein Olmützer Priester, Professor Alois Musil, erforscht und kürzlich auch mit farbigen Aufnahmen des Wiener Malers A. L. Mielich in einem Prachtwerke der Wiener Hof- und Staatsdruckerei publiziert hat. Das andere ist die gewaltige Prachtfassade des Schlosses Mschatta, ganz in der Nähe von Amra, welche unlängst der Sultan dem deutschen Kaiser geschenkt hat und die jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin aufgestellt ist. Amra ist deshalb so wertvoll, weil es in der Ommajadenzeit, also vor 750, vor der großen Expansion der Araber, entstanden, die ommajadische Hofkunst und deren Elemente dokumentiert. Die architektonischen Formen des kleinen Schlosses sind die allgemein syrischen jener Zeit, wie sie auch die dortigen Christen von der Antike übernommen hatten. Mohammedanischen Inhaltes, aber mit gleichfalls syrisch-antiker Formensprache, sind die schönen Wandgemälde des großen Saales im Schlosse, allerlei Figuren, z. B. an einer der Wände die bisher unterworfenen fremden Reiche, dargestellt durch die Herrscher derselben. Es sind der byzantinische Kaiser, der König von Spanien, der Negus von Abessinien und der Sassanidenkönig mit seiner charakteristischen Krone. Mit diesen Figuren ist auch die Datierung für die erste Hälfte des achten Jahrhunderts gegeben. Andere Räume in Amra sind Baderäume, die auf das Festlichste ausgemalt sind, mit Personifikationen des Tierkreises, allerlei Bade- und Jagdszenen und sogar mit griechischen Inschriften. Die Jagdszenen gehören in das Gebiet der mesopotamisch-persischen Kunst; nackte Figuren wie sie die Badeszenen zeigen, kennen wir aus der syrisch-ägyptischen Kunst. Wir stehen also hier vor der sicheren Tatsache, daß die Ommajadenkunst in Amra formell und inhaltlich eine Kombination syrisch-hellenistischer und mesopotamisch-persischer Elemente darstellt. □

Was jetzt in Berlin von der Fassade aus Mschatta zu sehen ist, ist der Schmuck der das Eingangstor flankierenden Teile derselben, in der Breite von je 24 m zu beiden Seiten des Portals und der Höhe von über 6 m. Das Material, ein poröser Kalkstein, ist von der dritten unteren Steinlage an total mit durchbrochen gearbeiteten Ornamenten überdeckt, unter denen kräftige Zickzacklinien mit großen Rosetten in den oben und unten entstandenen Zwickeln besonders auffallen. 'Sämtliche Profile wie die ganze Fläche sind förmlich übersponnen mit den reichsten Ornamenten, die teils von der Antike abgeleitet, teils orientalischen Ursprungs sind und in denen das spätere arabische Ornament vielfach in seinen Vorbildern erscheint. Der Raum zwischen und über den Zickzacklinien ist bedeckt mit Weinlaub, das aus einer Vase oder in starken Stämmen aus dem Boden herauskommend,

die ganze Fläche rankend überzieht und in dessen Zweigen sich Vögel bewegen, während zu Seiten der Vasen Löwen, Greife, Kentauren und andere vorwiegend vorderasiatische Fabeltiere stehen.' □

Der Palast von Mschatta (arabisches Wort für Winterlager) liegt ebenso wie Amra am Rand der syrischen Wüste, nahe bei der Pilgerstraße nach Mekka und galt früher als ein Werk des letzten Sassanidenherrschers Chosroes II. Nach Strzygowskis Ansicht aber ist der Bau bedeutend älter und entstand um 400 n. Chr. und zwar unter mesopotamischen Baumeistern, die christliche und persische Arbeiter beschäftigten, durch welche die antik-syrischen und mesopotamisch-sassanidischen Einflüsse erklärt werden. Wie nun auch der Bau zu datieren ist, ob um 400 oder um 600, sehr wichtig ist in jedem Falle die feststehende Erscheinung, daß vor dem Auftreten des Islams bereits in Syrien eine Kunst herrschte, die in der Kombination dieser antiken und vorderasiatisch-persischen Elemente der direkte Vorläufer und die Basis der mesopotamisch-persischen Kunst des Islam war. □

Die erste größere arabische Moschee in Ägypten, die des Ibn-Tulûn in Cairo (876 n. Chr.) errichtete ein koptischer Baumeister. Sie ist bemerkenswert, weil sie nach Julius Franz-Pascha zum ersten Male systematisch den Spitzbogen verwendet zeigt. Daneben hebt die islamitische Baukunst den gestelzten Rundbogen, den man Byzanz entnahm, und den später so charakteristisch gewordenen maurischen Hufeisenbogen (Nordafrika und Spanien) und Kielbogen (Persien und Indien). Dazu kommen noch reichere Komplikationen, wie der Zackenbogen und Kleeblattbogen. Entsprechend diesen Bogenformen gliedern und variieren sich die Kuppeln. Außerordentlich bezeichnend und sofort in die Augen fallend sind die so überaus beliebten und überall angewandten Stalaktitengewölbe, tropfsteinähnliche Gebilde aus Holz oder geformter Stuckmasse, die rein ornamental sind und keinerlei struktive Tendenz haben. □

Eine reiche vielfach variierte Flächenornamentik dekoriert sowohl das Innere als das Äußere der Bauten. Entweder sind es, besonders auf der Außenseite, Backsteinziegel, die wohl zuerst in Bagdad auftretend, aber schon im zehnten Jahrhundert auch zu Cordova zu beobachten, den gemauerten Kern mit einem 'Netz gefälliger Formen und Linienverschlingungen' umspannen; noch mehr aber sind es farbig glasierte Tonfliesen, die bereits ein wichtiges Dekorationsmotiv der alten Ägypter, Perser und Babylonier, wahrscheinlich in Persien seit dem elften Jahrhundert wieder aufgenommen wurden und in verschieden variierten Techniken sich immer mehr ausdehnen. Es wird weiter unten bei Besprechung der mohammedanischen Keramik von ihnen ausführlich zu reden sein. □

Wie bereits bemerkt, ist dieser Dekor der Bautenwände ein reiner Flächenschmuck. Zunächst fallen daran die zahllosen geometrischen Figuren jeder Art auf, die geradlinig, wellig, nach ein- und auswärts gerollt und geschwungen, netz-, gitter-, band- und sternförmig verflochten den Grund total und felderartig überspannen, sodann sind es die bereits oben erwähnten Arabesken, im Grunde ihres Wesens nichts weiter als streng stilisierte fortwährend wiederholte Akanthusranken 'im unendlichen Rapport' (wie Alois Riegl in seinen genialen Stilfragen nachgewiesen hat). Eine reiche spielende abstrakte Phantasie, voll

großen dekorativen logischen Könnens, läßt die im Grunde nicht zahlreichen Elemente durch fortwährende Variationen im blühendsten Leben erglänzen. Weitere kleinere Elemente dieser islamitischen Flächenkunst sind die feierlich wirkenden Schriftzeichen mit Stellen aus dem Koran, die in geschwungener arabischer oder gerader, steifer, kufischer Form erscheinen, endlich naturalistische oder freier und ungezwungener stilisierte Blüten, Pflanzen und Ranken. Tier- und Menschengestalten erscheinen zwar trotz des Verbotes in der Sunna, aber nicht im ganzen Bereich der Religion und regelmäßig nur bei den freieren Schiiten, den Persern und den fatimidischen Ägyptern. □

MINIATURMALEREIEN. Es ist noch nicht sehr lange her, daß man die ostislamitischen Buchmalereien systematisch sammelt und schätzt. Ihre Blütezeit fällt in das Persien des vierzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts und dieselbe ist in erster Linie dadurch bedingt, daß, wie bereits bemerkt, die schiitischen Perser das religiöse Verbot, lebende Wesen im Bilde wiederzugeben, nicht beachteten. Selbstverständlich illustrierte man mit figuralen Szenen nur die Werke der persischen Lyriker und Romanschriftsteller, sowie die historischen Werke; die heilige Schrift selbst, der Koran, wurde allerdings in der reichsten und verschwenderischsten Weise, aber nur rein ornamental und kalligraphisch ausgestattet. Die Bibliothek des Sultans, die des Khedive zu Kairo, die Arsenalbibliothek zu Paris, die Wiener Hofbibliothek usw. bewahren solche Meisterwerke der Koranillustration von arabisch-ägyptischer und türkischer Provenienz. □

Wie in der mittelalterlichen europäischen Miniaturmalerei gewisse Stellen immer mit denselben typischen Bildern ausgezeichnet sind, wie z. B. die Anfänge der Evangelien mit den Figuren der vier Evangelisten usw., so kehren auch bei den persischen Miniaturen immer dieselben typischen Darstellungen besonders markanter Begebenheiten wieder. Ein Hauptwerk persischer Buchmalerei ist ein mit 250 blattgroßen Miniaturen geschmücktes Manuskript des Schahname von Firdusi, des persischen Nationalepos. Die Handschrift ist im Jahre 1566 von Kasim Edrisi für den Schah Tahmasp I. vollendet worden und war aus dem Besitz des Baron Edmond de Rothschild auf der Pariser Ausstellung 'des arts musulmans' zu sehen. In erster Linie ist die Illustrationsweise dieser und der gleichzeitigen persischen Miniaturen eine Typenkunst, die ohne Kenntnis der Perspektive nach einem gewissen Schema arbeitet, aber sie entschädigt dafür durch das hinreißend schöne Kolorit, die anmutigen und feinen Details. Ein treues Bild der damaligen hochentwickelten und prächtigen Kunst am Hofe der Seffidendynastie [1501 bis 1721] schildern diese Blätter. Nicht überraschend ist der innige Zusammenhang mit den persischen Teppichen, sei es in den figuralen Szenen, wie auf einem Jagdbild aus dem Rothschildschen Schahnamekodex, sei es in den ornamentalen Teilen, besonders der Bordüren. □

Den gegenständlichen Wert des kulturgeschichtlichen Dokumentes mit dem feinen Reiz künstlerischen Genusses vereinigen aber einzelne Skizzenblätter, Federzeichnungen, die monochrom oder illuminiert, als Studien geschätzter Künstler der Seffidenzeit gerne in Albums vereinigt wurden. Unleugbare Verwandtschaft zeigen diese flüchtigen mit suggestiver Verve hingeworfenen Blätter mit



□ Abb. 519: Elfenbeinkasten, bemalt. Sizilien, 13. Jahrhundert. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin □

den uns vertrauten älteren chinesischen und japanischen Arbeiten, und der Zusammenhang, den wir auch in der Keramik beobachten, wird durch den schon vor den Seffiden, unter den Timuriden einsetzenden starken ostasiatischen Einfluß zur Genüge erklärt. Sarre teilt z. B. mit, daß er in Ardebil in der Moschee von Schach Seffi eine jetzt noch gegen 500 Stück umfassende Sammlung von chinesischem Porzellan sah, zumeist Blaumalereien des 16. Jahrhunderts, die unter Schach Abbas I. und seinen Nachfolgern als Tafelgeschirr gedient hatten. □

In der jetzt im Kaiser Friedrich-Museum ausgestellten Sammlung Sarres befinden sich solche Skizzenblätter, Arbeiten des persischen Malers Riza Abbasi, der in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lebte. Mit köstlicher Unbefangenheit steht der Künstler seinen Modellen gegenüber, die er mit raschen scharf und sicher gegebenen impressionistischen Strichen auf das Blatt wirft. Verschiedenartig sind auch die Techniken, die er anwendet: einfache lineare Federzeichnungen, die kaum mehr als den Umriß geben, neben getuschten Zeichnungen mit flüchtig und breit aufgelegten Farbenflecken. Einzelfiguren und Szenen aus dem vornehmen Leben sind es hauptsächlich, die er zeichnet und wir werden Ähnlichem, Naheverwandtem bei der gleichzeitigen persischen Fliesenkeramik begegnen. Ein persisches Album des sechzehnten Jahrhunderts aus dem Besitze eines Emirs von Bochara bei Ch. H. Read in London enthält die Zeichnung eines Skelettreiters, die an Gewalt der Wirkung und Eindringlichkeit der bekannten Zeichnung Dürers von 1505 (Sammlung Malcolm, London) gleicht. □

Ein Ableger der persischen Deckfarbenbuchmalerei ist die indische, die vom siebzehnten Jahrhundert bis in die Neuzeit blühte. Die indischen Malereien sind nicht so fein abgetönt in der Farbe, sondern kräftiger, kontrastreicher in der

koloristischen Wirkung als ihre persischen Vorbilder, aber fortgeschrittener sind sie wiederum im eigentlich Malerischen, in der Wiedergabe stimmungsvoller Landschaften, südlicher üppiger Natur und interessanter Luft- und Lichteffekte' (Sarre). □

Mit Vorliebe werden die Figuren in das volle Profil gestellt, die leicht getönten klaren Gesichter stehen in vornehmer stiller Ruhe vor dem Hintergrunde, dem blaugrünen reinen Himmel. So bei einem Blatt in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums um 1700, auf dem einem die Wasserpfeife rauchenden Fürsten gegenüber ein Diener kniet. Die Szene ist unendlich einfach, außer der Pfeife und dem Teppich sowie den Polstern nichts als die gegen den Horizont abschließende Balustrade, über die stilisiertes Baumwerk in welliger Linie wenig herausragt und als dunkle Fläche sich dazwischen legt, darüber der Himmel. In dieser klugen Beschränkung auf das Einfachste der Wiedergabe liegt das Geheimnis der großen Wirkung des wie ein Zeremonienbild anmutenden Blattes, bei dem der Maler das Hauptgewicht auf den Fürsten gelegt sehen wollte. Ganz verwandt in der feierlich-pompösen Stimmung ist ein zweites Blatt derselben Bibliothek, ein Porträt des Fürsten Achmed Schach, des Beherrschers von Afghanistan (1747—1773). Eine indische Handschrift von Nizamis Alexanderbuch, in der Freiherrlich Lipperheideschen Sammlung desselben Museums, ist mit bunten vielgestaltigen, eher mittelmäßigen figuralen Szenen aus dem höfischen und kriegerischen Leben bemalt, welche aber von Randleisten umgeben sind, die auf braun getöntem Papier mit flüssigem Blattgold in der entzückendsten Weise mit Bäumen, blühenden Stauden und Blumen geziert sind, zwischen und auf denen allerlei prachtvolle Vögel schwirren und sitzen, Kampfszenen sich abspielen usw. Eine gewisse nicht zu verkennende konventionelle Trockenheit im Figuralen ist nach Sarre damit zu erklären, daß diese indische Handschrift aus dem Jahre 1756 nach älteren persischen Vorbildern gemalt wurde. Ein solches, ganz herrliches persisches Vorbild besitzt z. B. der Direktor am British Museum zu London, Charles Hercules Read, in einem zu Kaswin von Imad-el-Hussein 1606 gemalten Bande enthaltend den Bostân (zu deutsch Blumengarten), ein populäres oft illustriertes gerühmtes Werk des zu Schiras lebenden Dichters Saadi (1184—1285). Auch die indischen Miniaturisten liebten es, wie ihre persischen Vorläufer, in flüchtigen Skizzen das Leben ihrer Herrscher und deren Höfe festzuhalten. Schon oben sprach ich von der Pracht am Hofe des Großmoguls. Das Leben des Fürsten wird geschildert bei der Beratung, der Audienz, auf der Jagd, in Einzelfiguren und ganzen Gruppen. Auch hier wie bei den persischen Zeichnungen die fabelhafte Treffsicherheit und möglichste Vereinfachung der Ausdrucksmittel sowie die sporadische pikante Verwendung von Farbe und Gold. Die künstlerischen Qualitäten solcher Miniaturen haben auch den für alles Exotische und Charakteristische begeisterten Rembrandt gefesselt. Sarre hat sehr hübsch und überzeugend für einige Zeichnungen Rembrandts mit orientalischen Sujets im Louvre und im British Museum nachgewiesen, daß sie direkte Kopien indischer Miniaturen sind, von denen uns dank des typologisch strengen Charakters solcher Illustrationen andere Exemplare bekannt sind. Rembrandt hat auch verschiedene Details und

Anregungen aus diesen Blättern bei seinen biblischen Kompositionen miteinwirken lassen. Der oben erwähnte Kodex aus dem Besitze von Ch. H. Read enthält — dies sei nebenbei noch angemerkt — einige seiner figuralen Szenen auf einem bunten marmorierten Grunde, wie ihn die heute in Europa als Vorsatzpapiere verwendeten Buntpapiere zeigen. Werden letztere aber auf mechanische Weise erzeugt, so sind die marmorierten Gründe des persischen Kodex mit der Hand auf das Minutiöseste und Mühsamste hergestellt. Jedenfalls aber ist es dadurch als sicher erwiesen, daß unsere marmorierten Buntpapiere auf vorderasiatische Vorbilder zurückgehen. Das beweisen u. a. auch solche eingeklebte Papiere in dem Stammbuch eines deutschen Kaufmanns, der 1587 bis 1588 in Konstantinopel weilte (Sammlung Dr. Albert Figdor in Wien). Das Stammbuch trägt übrigens auch einen türkischen Ledereinband. ☐

SKULPTUREN. ☐

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß fast gar keine eigentlichen Freiskulpturen des Islam bekannt sind, wenn auch allerlei alte schriftliche Quellen aus verschiedenen Teilen des großen Komplexes, aus Ägypten, Spanien, Mesopotamien usw. von Statuen schöner Favoritinnen und anderer Haremsdamen, von Reitern usw. berichten. Für uns kontrollierbar sind nur die dekorativen Skulpturen aus Stein, Holz, Stuck, Elfenbein, Fayence usw. Reizvoll ist besonders der Stuckdekor der frühen ägyptischen Bauten. Die schon erwähnte, 876 datierte Ibn-Tulun-Moschee und verschiedene andere aus kaum späterer Zeit zeigen bereits einen graziösen Reichtum an einer zumeist geometrischen Ornamentik. Nicht mechanisch mit Modeln sind die Muster eingedrückt, sondern aus freier Hand eingeschnitten. Und diese Technik blieb bis ins fünfzehnte Jahrhundert hinein in Übung, allerdings schon zum größten Teile verdrängt von der Steinplastik, die im flachen Relief oder auch in durchbrochener Arbeit die Bogen und Kanzelwände, die Balustraden und Grabsteine (chahid) mit reichem Schmuck überzieht, bald streng geometrisch, bald in flottgeschwungenen Ranken, dann wieder mit kräftigen Schriftfriesen, deren Hintergrund zierliches Rankenwerk erfüllt. Aus geschnittenem und gegossenem Gips sind die reichen festlichen Wandverkleidungen der Alhambra hergestellt. Auch im Osten des Reiches finden sich Stuckreliefs von großer Bedeutung. Raymond Koechlin und Gaston Migeon haben auf eine kleine Reihe figuraler Reliefs in Stuck hingewiesen, die in Konstantinopel, Koniah und anderen seldjukischen Kulturstätten gefunden, jetzt in den Museen zu Konstantinopel, Koniah, im Louvre und Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin als Arbeiten aus der Zeit der Seldjukendynastie (dreizehntes Jahrhundert) gelten. Das hervorragendste Stück ist ein Fries von hohem Stil mit zwei galoppierenden Reitern, von denen der eine einen Drachen, der andere einen Löwen durchbohrt, eine Darstellung, die sich bis in die sassanidische Zeit zurück verfolgen läßt. ☐

HOLZSCHNITZEREIEN. Einen richtigen Begriff von der Steinplastik des Islam, wie sie etwa die Bauten in Ägypten, Spanien und Samarkand vermitteln, kann man sich eigentlich nur an den Denkmälern selbst, an Ort und Stelle, verschaffen. Leichter ist es uns mit der Holzplastik gemacht, von der zahlreiche wertvolle und charakteristische Beispiele in den westeuropäischen Museen und



Abb. [illegible] Geschnitzte Elfenbeinplatte. Mesopotamisch, 13.—14. Jahrhundert. Museo nazionale, Florenz

Privatsammlungen [besonders in Paris] zu finden sind; allerdings bilden diese wieder nur eine verschwindend kleine Minorität gegenüber dem Reichtum an Holzschnitzwerken des arabischen Nationalmuseums zu Kairo [Katalog von Herz]. In erster Linie waren es einzelne Bestandteile der Moschee, die in Holzschnitzerei dekoriert wurden, dekorative Deckenfriese, dann die Kanzeln [mimbar], Gebetsnischen [mihrab] und die Füllungen der Kanzeln, Wandschränke und Türen. Neben diesen mehr unbeweglichen Inventarstücken natürlich auch die beweglichen, die Koranständer und Korankassetten sowie sonstiges kirchliches Mobiliar.

Die Tradition der Technik in Ägypten war eine uralte. Ganz abgesehen von der packenden unmittelbaren Lebenswahrheit der Holzfiguren, die der sogenannte 'Dorfschulze' des Museums zu Gizeh [altes Reich ca. 3000—2500 v. Chr.], der 'Offizier' im Louvre [neues Reich, achtzehnte Dynastie] am vollendetsten charakterisieren, hat sich allerlei Kunstgewerbliches erhalten, das von großer Geschicklichkeit zeugt. Kleiner Hausrat, der aus Gräbern stammt, Kasten und Sitzmöbel, fein geschnitzte figurale Holzlöffel usw.; bei ersteren ist neben der Bemalung allerlei Einlegewerk und Schnitzerei angewandt. □

Ebenso geschickt als Holzschnitzer waren die christlichen Ägypter, die Kopten, von denen sich zahlreiche gutstilisierte und kräftig bearbeitete Werke u. a. in den Museen zu Kairo, Paris [Louvre] und Berlin [Kaiser Friedrich-Museum] erhalten haben. □

Ein klimatisches Moment war für die Art der arabischen Schnitzereien in Ägypten in gewissem Sinne maßgebend. Die trockene Hitze des Landes zwang die Schnitzer, ihre Hölzer nicht in größeren Flächen zu bearbeiten, sondern bedingte ein kompliziertes Rahmenwerk, das kleinere Kompartimente einschloß, wodurch das unvermeidliche Schwinden des Holzes abgeschwächt werden sollte. Diesen technischen Bedingungen kamen die Elemente der Ornamentik, das geometrische Band- und das Rankenwerk sehr zu Hilfe. Eine stattliche Anzahl alter Moscheetüren im Museum zu Kairo veranschaulicht den Reiz und den unerschöpflichen



Abb 521: Geschnitzte Elfenbeinplatte. Mesopotamisch, 1[illegible] 14 Jahrhundert. Museo nazionale, Florenz

Reichtum der Ornamentik. Schon in einigen Gebetsnischen des Museums aus fatimidischer Zeit [zwölftes Jahrhundert] tritt sie uns in ihrer vollen Ausbildung entgegen. Zwei derselben, die eine aus der Moschee der Sitta Rukayah, die andere aus der Sitta Neffisa, sind in der Umrahmung, der im Kielbogen sich öffnenden Nische mit stern- und bandförmig gebildetem Rahmenwerk gefügt, das kleine gleichfalls reich geschnitzte Felder einschließt. Die schmalen Randstreifen der Nischenöffnung, des äußeren Abschlusses, endlich die breiteren oberen horizontalen Abschlußfelder tragen geschnitzte Buchstabenfriese, zumeist Sprüche aus dem Koran. In ähnlicher Weise ist der halbrundförmige Grund der Nische geschnitzt, wobei noch in höchster Feinheit durchbrochene Felder mit graziösem Rankenwerk hinzukommen. □

Im dreizehnten Jahrhundert macht sich eine starke Verwendung der Holzschnitzerei zum Schmucke und zur Verkleidung der Grabdenkmäler bemerkbar. Das bedeutendste uns erhaltene Werk stammt aus einem Grabe des Ismaïl Sadat el-Taalbe in der Nähe der Moschee des Imam el-Chaffey. Drei Seiten des 1216 datierten Werkes bewahrt das Museum zu Kairo, die vierte das Viktoria and Albert Museum zu London. Das geometrische Felderwerk tritt bei diesen horizontal gegliederten Schnitzereien, welche die ganze Holzfläche dicht überziehen, zurück. Breitere und schmale Friese mit feierlichen kufischen Schrift- und zierlichen Ranken umschließen kleinere rhombische übereck gestellte und rechteckige sowie quadratische Felder mit Rankenwerk. □

Etwas später, aber auch noch in das dreizehnte Jahrhundert, fällt ein hochbedeutendes sowohl inhaltlich als technisch und künstlerisch einzigartiges Holzschnitzwerk, die 1285 datierten acht Zedernholztüren [jetzt Museum Kairo] aus dem Hospital [Moristan Kalaun] in Kairo, welches unter Sultan El-Mansur Kalaun gebaut wurde. Die ganze Fläche des Holzes erfüllt kräftig geschwungenes, in Blütenrosetten endendes Blattwerk, das in der Mitte ein kartuschenförmiges mit figuraler Szene gefülltes Feld bildet. In dem übrigen Rankenwerk selbst sind streng symmetrisch gleichfalls allerlei figurale Motive eingestreut, einzelne

Vögel (Adler, Papageien), geflügelte und gekrönte Zentauren, Tierkämpfe, Sportbilder, Jagdszenen usw. Diese figurale Dekoration, welche das bekannte Sunnaverbot ignoriert, ist derjenigen der frühen persischen Stoffe und mesopotamischen Metallarbeiten sehr nahestehend, so daß man einen Einfluß derselben unbedingt annehmen muß. Jedenfalls bilden aber diese Türen und einige wenige andere gleichartige Holzschnitzereien eine bestimmte kleine zusammengehörige Gruppe, die sich von den übrigen Holzschnitzwerken mit dem geometrischen Dekor in den kleinen einzelnen Feldern vollkommen isoliert. Letztere gehen übrigens neben diesen figuralen Werken her und dominieren wieder in der Folgezeit. Ihr bemerkenswertestes Beispiel um die Wende des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts bildet der Mimbar des Mamelukensultans Lagin in der Moschee Ibn-Tulun, der 1296 errichtet wurde. Noch 1845 an der alten Stelle und vollkommen erhalten, stehen heute dort nur noch das Rahmenwerk, das Gestell der Kanzel, die geschnitzten Bretter kamen größtenteils ins Viktoria and Albert Museum, einiges auch in das österreichische Museum zu Wien (Abb. 515 u. 516). Es sind achteckige sternförmige und verschieden gestaltete Tafeln mit geschnitzten Arabesken in zwei Höhen von außerordentlicher Abwechslung. Die Ränder sind mit lichteren Holzstreifen eingelegt, auch kommen kleinere geometrisch gemusterte Intarsienfelder vor. Solche Einlagen bilden von dieser Zeit ab ein ständiges Inventarstück der ägyptischen Holzschnitzerei. Elfenbein tritt ebenfalls als Intarsienstoff hinzu, so am Mimbar der Moschee el-Maridani (1338), dessen Bretter gleichfalls das Viktoria and Albert Museum bewahrt. □

In demselben Museum steht ein ganzer solcher Mimbar, der aus der 1412—1421 erbauten Kait-Bey-Moschee zu Kairo übertragen wurde. Der Mimbar selbst entstand laut einer Inschrift zwischen 1468 und 1496. Die Schnitzerei aus Holz ist auf das reichste mit Einlagen von Elfenbein und Ebenholz versehen und zeigt noch deutlich die Spuren der alten Vergoldung und Bemalung. Die Einlagen, welche die Fläche reizvoll gliedern, sind besonders stark vertreten in den schmalen Friesen mit Schriftzeichen und den kleinen polygonalen Feldern mit verschlungenem Ornament. Die Bekrönung der unteren Eingangstür, sowie der oberen zum eigentlichen Lesepult wird durch Stalaktitenfriese gebildet. Hauptsächlich Stalaktitenschmuck aus Holz mit Stuckverkleidung, reich bemalt und vergoldet, zeigt auch die abgebildete (Abb. 517) Gebetsnische aus Ägypten (Sammlung Sarre, Berlin).

Besonders in den kleineren Mobiliarstücken, wie den Korankassetten und den Koranständern (von denen das Kaiser Friedrich-Museum einen in der Form eines Klappstuhles besitzt), den Lesepulten (Kursi), und den Buchdeckeln (im Kaiser Friedrich-Museum ein solcher aus dem zehnten Jahrhundert), welche einen zierlichen Dekor verlangen, kommt der ganze farbige Reiz solcher Elfenbeinintarsien auf Holzgrund zur vollen Geltung. □

Auch in den andern Ländern des Islam war die Holzschnitzerei in Blüte. Die Mimbars in Moscheen zu Jerusalem (mit Einlagen von Perlmutter und Elfenbein) und Koniah, dann einige Türen im Museum zu Konstantinopel bilden wertvolle Beispiele, die technisch und stilistisch Verwandtschaft mit den ägyptischen Arbeiten zeigen. Bemerkenswert sind die reichen durchbrochenen Felder der Türen

und der Treppengeländer und auf einer der Türen zu Konstantinopel figurale Motive (zwei Löwen und zwei Greife) in den Eckzwickeln, während eine große polygonalgemusterte Mittelrosette auf dem rechteckigen Grund bildet. Kleinasiatisch (dreizehntes Jahrhundert) ist auch die hübsche Moscheetür des Kaiser Friedrich-Museums (Abb. 518) mit Resten der alten Vergoldung. □

Eine der schönsten islamitischen Monumentalbauten, die gegen die Mitte des neunten Jahrhunderts errichtete Marmormoschee zu Kairuan im Maghreb, in der Nähe von Tunis, besitzt einen heute noch intakten Mimbar und ein Abschlußgitter (Maksura, wie der für den Herrscher bestimmte Raum hieß), die auf das Reichste in prächtiger Durchbrucharbeit geschnitzt sind. Der zierliche, feine ornamentale Dekor der rechteckigen, quadratischen und rundbogenförmig abgeschlossenen Felder ist noch in deutlicher Abhängigkeit von der frühbyzantinischen Ornamentik, aus der er sich herausgebildet hat. Auch in Spanien, Sizilien und Samarkand sind vortreffliche Holzschnitzereien erhalten. Im Kaiser Friedrich-Museum ist zu nennen ein kräftig behandelter kleinasiatischer Kindersarg aus Holz (dreizehntes Jahrhundert) mit geschnitzten Schriftzügen. □

Es gibt außerdem noch eine andere Art von Holzbearbeitung, die für Ägypten, besonders Kairo, sowohl im Kultbau als in der Profanarchitektur charakteristisch ist, die sogenannte Muscharabieh, die Abschlußgitter der Gräber usw., welche in schmalem Rahmenwerk zumeist runde oder viereckige Stäbe tragen, die entweder geschnitten oder gedrechselt, glatt oder flach dekoriert, d. h. geschnitzt sind. Als Gitter, zumeist aus Buchenholz, füllen sie die Oberlichten über den Türen, die glatten Fensteröffnungen, besonders aber die zahlreichen hervorspringenden, wiederum kleinere Erkerchen tragenden Erker der Stockwerke, die den alten Stadtteilen zu Kairo heute noch ein eigenartiges Cachet gewähren. Trotz der einfachen Elemente dieser Dekorationsweise herrscht dennoch bei diesen Muscharabieh die größte Mannigfaltigkeit und Phantasie. Noch gesteigert wird der Eindruck bei den besonders sorgfältig bearbeiteten Gittern, die mit Intarsien aus Elfenbein, Perlmutter und Ebenholz geziert sind. □

ELFENBEINSCHNITZEREIEN □

Es war bereits davon die Rede, daß die Holzschnitzer Ägyptens und Syriens gerne Intarsien aus Elfenbein anwandten, zuerst noch recht sparsam und sporadisch, dann aber in größerem Umfange, so daß man schließlich bei manchen Werken des vierzehnten Jahrhunderts die kleinen vom Holzrahmenwerk gefaßten Felder mit ornamentalem Reliefdekor oder Inschriftfriesen direkt aus Elfenbein schnitzte. Trotzdem kennen wir keine selbständigen ägyptischen Elfenbeinschnitzereien, wie Migeon nachwies, außer zwei ziemlich späten, aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, die nach den gleichlautenden Inschriften mit den Namen des ausführenden Künstlers Mohammed Salih vielleicht von zwei Mitgliedern derselben Familie gearbeitet worden sind. □

Es sind uns nun aber zahlreiche rätselhafte Elfenbeinschnitzereien in Europa erhalten, die mehr oder weniger deutliche Einflüsse islamitischer Motive erkennen lassen. Außer der Textilkunst gibt es wohl kein Gebiet der europäischen mittelalterlichen Kunst, das so sehr von mohammedanischen Vorbildern beeinflußt

wurde, wie die Elfenbeinschnitzerei. Aber die genaue Bestimmung ist zumeist noch recht schwer, da sich außer den islamitischen noch andere, zumeist byzantinische Elemente finden. Es waren ja die Byzantiner schon auf Grund ihrer geographischen Lage die Vermittler zwischen Osten und Westen im Handel und der Kunst. Eine nicht kleine, durch ihre Form und ihren Dekor genau bestimmte Gruppe von mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten kommt hier in erster Linie in Betracht. Es sind dies die geschnitzten Jagdhörner, bei den Franzosen und Engländern 'Oliphants' genannt, die zum größten Teil in Kirchenschätzen, alten Familienbesitz und alten Sammlungen sich finden und zumeist mit irgendeinem großen Herrschernamen in Verbindung gebracht wurden. So hießen die zwei Hörner im Prager Domschatz [bereits im Inventar von 1355 genannt] die Rolandshörner, das im Aachner Domschatz führt den Namen Karls des Großen, usw. Es ist ausgeschlossen, für diese Hörner ein bestimmtes Zentrum oder Lokal als gemeinsame Entstehung anzunehmen. Schon der Grad ihrer Abhängigkeit von byzantinischen oder islamitischen Vorbildern ist verschieden. Ein Horn im Louvre [zehntes bis elftes Jahrhundert] mit Tierbildern in Rankenwerk [es sind die typischen Tiere der islamitischen Kunst, Adler, Drachen, Greife, Löwen, Hasen usw.] erscheint auf den ersten Anblick als mohammedanisch, erweist sich aber doch wohl als eine, wenn auch genaue Kopie eines Byzantiners nach dem islamitischen Vorbild. Andere Hörner, das im Berliner Museum, die Prager Hörner, die wohl in Italien entstanden sein dürften, enthalten Jagd-, Kampf- und Zirkusszenen von oströmischer Herkunft neben arabischen Motiven [Tierbildern in runden Medaillons]. Eine genaue Revision der Darstellungen auf sämtlichen erhaltenen Hörnern und ein Vergleich mit byzantinischen und islamitischen Denkmälern wird wohl einmal eine genaue Abgrenzungsmöglichkeit ergeben. □

Ein Grenzgebiet, wo die christliche und mohammedanische Kultur zusammenstießen und sich längere Zeit sogar friedlich vereinten, war Sizilien. Eine Holzkassette in der Capella Palatina zu Palermo ist z. B. ein hübsches Beispiel dieses Zusammenwirkens; sie ist in einer italienischen Technik, zierlicher Elfenbeinintarsia, mit einem ganz mohammedanischen Dekor von seltener Feinheit und Grazie versehen, bestehend aus kufischen Schriftfriesen, schmalen Ornamentstreifen und den auch bei den sizilischen Stoffen vorkommenden Tierbildern in Medaillons, die durch Flechtbänder gebildet werden. □

Der Reliquienkasten aus Elfenbein des Kaiser Friedrich-Museums [Abb. 519] mit aufgemalten Ornamenten ist wohl gleichfalls als sizilisch-arabisch anzusehen, aber fällt in bedeutend frühere Zeit, in das zwölfte Jahrhundert. Ähnliches findet sich im Museum und in der Kathedrale zu Bari, in der Capella Palatina zu Palermo usw. Übrigens gibt es auch einige Elfenbeinkassetten und -büchsen von spanischer Provenienz, die ohne Schnitzerei sind, wohl aber in ähnlichem Stile wie die datierten geschnitzten, von denen jetzt die Rede sein wird, mit Gold und bunten Farben bemalt wurden. □

Am besten sind wir nämlich noch über die Tätigkeit der Elfenbeinschnitzer im moslimischen Spanien, besonders am glänzenden Hofe der Khalifen von Cordova unterrichtet. Was an datierten Werken vorhanden ist, wie eine runde Büchse und



Abb. 522: Geschnitzter Elfenbeinkasten. Syrien, ca. 11.–12. Jahrhundert. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

einige rechteckige Kästchen (z. B. im Victoria and Albert Museum) mit Inschriften, die alle aus der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts stammen und Namen von Kalifen tragen, bezeugt eine sichere Technik und eine gute Tradition. Kräftiges stilisiertes verschlungenes Rankenwerk wechselt ab mit figuralen Details. Alle diese Werke aber übertrifft an Reichtum der Schnitzerei eine 1005 datierte Kassette aus dem Schatze der Kathedrale zu Pampelona. Achtpassige Medaillons auf ornamentalem Grunde schließen figurale Szenen von höchster Feinheit und Lebendigkeit ein, Tiere allein, Tierkämpfe, Jagdszenen usw. Ähnliche gleichartige Darstellungen bieten runde, hohe Büchsen mit flachem oder sphärischem Deckel im Louvre, im Viktoria and Albert Museum usw., und noch im elften Jahrhundert ist derselbe hohe reiche Stil herrschend. Er übte auch großen Einfluß auf die christlichen Elfenbeinschnitzereien Spaniens aus, was zwei Kreuze in den Museen zu Madrid und Paris (Louvre) deutlich erkennen lassen. □

Ziemlich mysteriös ist eine weitere Gruppe von Elfenbeinschnitzereien, die eine Kombination buddhistischer und islamitischer Elemente verraten und somit höchst wahrscheinlich als Arbeiten moslimischer Schnitzer in Indien anzusehen sind. Das Hauptstück dieser Gruppe ist eine aus der Abtei zu Saint Denis in das Medaillenkabinett der Bibliotheque nationale zu Paris gekommene Schachfigur, das einzige noch erhaltene Stück eines einst komplett gewesenen Spieles. Die ältere Tradition bezeichnete dieses Spiel als ein Geschenk Harun al Raschids an Karl den Großen. Die Figur ist wohl der Turm des Spieles, gebildet durch einen Elefanten, auf dessen turmartigem Aufbau ein indischer, reich geschmückter Fürst mit gekreuzten Beinen sitzt. Umgeben ist er von acht kleinen bewaffneten einheimischen Kriegern und vier Reitern. Außerordentlich schwierig ist die Zeitbestimmung dieser Schnitzerei, doch wird sie kaum über das dreizehnte Jahr-

hundert herabreichen. In die Nähe dieser Figur gehört wohl auch ein sehr reich mit figuralen Szenen geschnitzter Elfenbeinkasten des Darmstädter Landesmuseums, der wiederum diese Vermischung indisch-buddhistischer und mohammedanischer Elemente aufweist. □

Sehr interessant und wichtig ist es, zu beobachten, in welcher Weise die ostislamitischen Stoffe auf europäische Elfenbeinschnitzer eingewirkt haben. Ein bisher unbeachtetes Beispiel mag dies erläutern. In der Stiftsbibliothek zu St. Gallen wird eine Evangelienhandschrift aufbewahrt, deren Vorder- und Rückseite aus geschnitzten Elfenbeinplatten besteht. Die Rückseite schnitzte im Anschluß an den bereits vorhandenen vorderen Deckel der St. Gallener Benediktinermönch Tuotilo, welcher nach 912 gestorben ist. Dieser Hinterdeckel zerfällt in drei Felder, von denen das mittlere und untere figural geschnitzt sind, das obere dagegen mit streng symmetrischen Akanthusblattranken. In der einen Windung ist ein Tierkampf dargestellt, ein von oben auf ein liegendes Tier herabstürzender Löwe. Ein zweiter Buchdeckel in derselben Bibliothek ist vollständig mit demselben Rankenfries und ähnlichen teils mit den Köpfen einander gegenüberstehenden teils mit dem Rücken gegeneinander gewendeten Tierkämpfen geziert; die Übereinstimmung mit der Tuotilotafel ist derartig evident, daß wir wohl deren Datierung auch auf die zweite Tafel ausdehnen dürfen. Die Quelle für solche Kampfszenen im Rankenwerk für die Schnitzerei war nun, sei es direkt, sei es durch das Medium einer sekundären Quelle, einer jener seinerseits wiederum auf sassanidische Vorbilder zurückgehenden ostislamitischen Stoffe. Glücklicherweise ist uns ein solcher Stoff erhalten, ein Seidengewebe in der Kirche zu Pébrac [Haute Loire], das Migeon [Manuel d'art musulmann II S. 393] publiziert hat und der in der ganzen Anordnung des ornamentalen und figuralen Dekors eine überraschende Übereinstimmung aufweist. □

Von großer Wichtigkeit sind sechs Elfenbeinplatten der Sammlung Carrand im Museo Nazionale zu Florenz, ein Relief mit zwei einander gegenüber gestellten Greifen in Rankenwerk [Abb. 520] und fünf zusammengehörige, durchbrochene Platten mit Genreszenen in Ranken. Auf dem abgebildeten Stück [Abb. 521] aus dieser Serie sind es ein sitzender trinkender Vornehmer und ein Tamburinschläger, die anderen enthalten Musik- und Tanzszenen, Jagdszenen, Tierkämpfe und eine Weinernte. Ob die fünf durchbrochenen Platten und die Reliefplatte zusammen vielleicht einmal ein Kästchen geschmückt haben, ist nicht zu bestimmen — in den Maßen variieren sie nur wenig — sicher ist aber, daß sie stilistisch zusammen gehören. Nur sind sie keine sizilianischen Arbeiten, wie Graeven meinte, der sie publiziert hat, sondern ihr hoher starker Stil, die Schönheit und Sicherheit der Darstellung verweisen sie in das Gebiet der mesopotamisch-persischen Kunst des dreizehnten bis vierzehnten Jahrhunderts und die besten Vergleichsmomente bieten die prächtigen, mit Silbereinlagen gezierten Bronzen, von denen noch die Rede sein wird. In etwas früherer Zeit, im elften bis zwölften Jahrhundert, ist der mit feinen und gut komponierten Flachschnitzereien eng verwandten Inhaltes versehene syrische Elfenbeinkasten des Kaiser Friedrich-Museums [Abb. 522] entstanden. □

Das Verbot des Korans, Gegenstände aus Edelmetall in Gebrauch zu nehmen, stand natürlich einer starken Ausübung der Goldschmiedekunst sehr im Wege. Aber wir haben schon beobachten können, daß besonders die Schiiten sich nicht streng an die religiösen Vorschriften hielten und bezüglich der Nachahmung menschlicher und tierischer Gestalten dieselben überhaupt ignorierten. Die alten Schriftsteller und Reisenden berichteten mancherlei von wertvollen Werken der Edelmetallkunst in Moscheen und Palästen. □



Abb. 523. Getriebene und niellierte Silberschale. Mesopotamien, 10. bis 11. Jahrhundert. Kaiser □ Friedrich-Museum □

Relativ häufig sind Arbeiten, an denen Edelmetall als Schmuck und Zierrat angebracht war. Manche der erörterten Elfenbeinkästchen tragen eine gravierte oder niellierte Montierung in Silber, am beliebtesten aber war die Verwendung von Silber und Gold bei den köstlichen mesopotamischen, persischen und ägyptischen Bronzen, die mit Edelmetall in der kompliziertesten und graziösesten Weise tauschiert wurden. Doch wird hiervon bei der Behandlung dieser Bronzen zu reden sein. □

Hervorzuheben sind aus den spärlich bekannten Werken der Goldschmiedekunst zwei durch einen Ring vereinte Gürtelschließen aus Gold, welche aus einem Grab in Tiflis in das Kaiser Friedrich-Museum kamen (Abb. 524). Die beiden durchbrochenen blattförmigen Scheiben enthalten getriebene Darstellungen zweier gegenständiger Greife und geflügelter Hasen in Rankenwerk. Es sind dies zwei sehr häufig auftretende Motive; der Doppelgreif war im zwölften und dreizehnten Jahrhundert das Wappen der mesopotamischen Ortokidenfürsten in Keifa, Mossul usw. Der Hase ist uns von den persischen Fließen her geläufig. Als nordmesopotamische Arbeit des zwölften bis dreizehnten Jahrhunderts ist der Schmuck nach Sarre anzusprechen. □

In etwas frühere Zeit, das zehnte bis elfte Jahrhundert, ist die direkt an antike Vorbilder erinnernde delikate Silberschale des Kaiser Friedrich-Museums (Abb. 523) zu setzen, die in der Mitte des Bodens eine getriebene aufgesetzte konturierte Platte trägt, eine sitzende Lautenspielerin von großer Feinheit darstellend. Vier runde Medaillons und ein umlaufender Randfries sind in Niellotechnik mit verschlungener Ornamentik und Inschriften geziert. Auch hier wird eine mesopotamische Werkstätte anzunehmen sein. □

Etwas später ist ein reizendes silbernes, nielliertes Kästchen im Schatz von San Marco zu Venedig zu setzen, dessen figürliche Darstellungen und dessen Rankenwerk die mesopotamische Provenienz deutlich erkennen lassen. Zwei musizierende sitzende Gestalten verraten die nächste Verwandtschaft mit den fünf durch-



Abb. 524 Goldene Gürtelschnalle. Mesopotamien, 13. Jahrhundert. Kaiser Friedrich-Museum. Berlin

brochenen Elfenbeinplatten im Museo nazionale zu Florenz [Abb. 521], so daß ihre Entstehung gleichfalls dem dreizehnten Jahrhundert zugeschrieben werden darf.

Die Niellotechnik auf Silber ist auch bei der reichen aus dem zwölften Jahrhundert stammenden Montierung einer glatten Elfenbeinkassette der Kathedrale zu Bayeux angewandt, die höchstwahrscheinlich aus Sizilien stammt und somit in die Kultursphäre der Fatimiden zu setzen ist. □

Etwas besser sind wir über die spanisch-maurischen Arbeiten unterrichtet. Mancherlei ist da glücklicherweise in Kirchen und im Museum zu Madrid erhalten. Ein Holzkästchen mit getriebenen aufgelegten Silberplatten im Schatze des Domes zu Gerona ist laut Inschrift zwischen 961—976 entstanden. Der Dekor ist ein rein ornamentaler mit Ranken. Als Meister werden in der Inschrift zwei Sklaven, Bedr und Tarif genannt. Andere gleichzeitige Arbeiten tragen neben dem Rankenwerk auch figurale Szenen in Medaillons. □

Eine eigenartige, bis jetzt noch ganz isolierte Stellung nimmt die hochinteressante Emailschale des Innsbrucker Ferdinandeums ein, die von der Vorder- und Rückseite abgebildet ist [siehe die Tafel und Abb. 525]. Das auf beiden Seiten mit reichem Zellenschmelz auf Kupfergrund [Email cloisonné] bedeckte flache Becken mit zwei runden Handhaben ist von Molinier als eine ostislamitische Arbeit erklärt worden, deren technische Grundlagen der Emailleur den Chinesen verdankte. Das große mittlere Medaillon der Vorderseite enthält einen von zwei Greifen flankierten, gekrönten thronenden Herrscher mit zwei Szeptern nach Falke die Himmelfahrt Alexanders. Sechs kleinere Rundmedaillons umgeben das Mittelbild. Abwechselnd enthalten sie nimbierte Adler, zwei Greife im Kampf mit einem Tier und eine Löwin, die eine Gazelle überfallen hat. Die Zwickeln zwischen den sechs Medaillons füllen drei stilisierte Palmen und drei figurale Szenen aus. Die Rückseite ist auf der Bodenfläche ohne Dekor, den Rand nehmen wiederum sechs Medaillons ein, mit ähnlichen Szenen wie auf der Vorderseite. Auch die Zwickelfüllungen sind in derselben Art gehalten. □

VORDERSEITE EINER EMAILLIERTEN SCHALE
MESOPOTAMIEN, 12. JAHRH. MUSEUM INNSBRUCK







Abb. 525: Rückseite einer emaillierten Schale. Mesopotamien, 12. Jahrhundert. Museum Innsbruck

Zwei zirkuläre Randfriese mit je einer persischen und arabischen Umschrift lassen den Namen des Ortokidenfürsten Rukn el-daula Daud ibn Sokman ibn Orlok von Amid und Hisn Keifa erkennen, der 1141 bis 1144 regierte. Ob die Technik aber von China kam, wie Molinier wollte, ist aber mehr als unwahrscheinlich. Zu den alten chinesischen Techniken gehört der Zellenschmelz keineswegs, der Name 'Ta-chi-yao' d. h. Email der Araber weist deutlich darauf hin, daß die Technik auf dem Wege des so weitverzweigten und reichentwickelten Handels zwischen China und dem islamischen Zentral- und Vorderasien nach dem Reiche der Mitte kam. Und die erhaltenen datierten chinesischen Emails reichen nicht, worauf schon Brinckmann hinwies, über die Mingdynastie, also nicht über die zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zurück. Somit bleibt als die Quelle der Technik nur die byzantinische Kultur übrig. Nach Falke war der Emailleur ein islamitischer Künstler, der die Technik in einer byzantinischen Werkstatt gelernt hatte und auch von byzantinischen Vorbildern stark beeinflußt war. Der Herrscher hat stark byzantinische Anklänge, desgleichen die nimbierten Adler, andererseits aber sind Anordnung und Inhalt der Darstellungen stark von persischem Geiste erfüllt. Schon die sassanidische Goldschale des Königs

Chosroes (Medaillenkabinett der Pariser Nationalbibliothek) zeigt in der Mitte das Rundbild des thronenden Herrschers, umgeben von drei durchbrochenen kleineren konzentrischen Rundmedaillons, die mit farbigen Gläsern ausgefüllt sind. Und die Tierkampfbilder, sowie die musizierenden Einzelfiguren der Innsbrucker Schale sind uns andererseits wieder von den Metallgefäßen und Emailgläsern her als Inventarstücke der ostislamitischen Kunst bekannt und vertraut. Für die eigenartige zirkulare Anordnung ist übrigens auch ein von Sarre im Berliner Jahrbuch (1904) abgebildeter, jetzt verschollener astrologischer Spiegel der ehemaligen Sammlung des Herzogs von Blacas zu vergleichen, welcher gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts für Abulfadl, einen gleichfalls ortokidischen Sultan, angefertigt wurde. □

Interessant ist eine im französischen Kroninventar unter Ludwig XIV. (Ausgabe von Guiffrey) bei den Edelmetallarbeiten angeführte 'Kalebasse' (Flasche in Kürbisform) aus persischem Gold, mit Rubinen und Türkisen besetzt, ferner mit Feldern 'à la persienne' auf Goldgrund und kleinen ziselierten Blüten, 8 Zoll hoch. Offenbar haben wir in dieser kostbaren Goldschmiedearbeit ein persisches Gesandtschaftsgeschenk zu erblicken, das der König dann im Jahre 1683 seinem ältesten Bruder überwies. Eine andere Goldschmiedearbeit, gleichfalls im königlichen Besitz, war eine runde Schale aus grünem orientalischen Jade, dem bei den Chinesen so hoch geschätzten Material, die außen mit 24 auf goldenen Feldern à la persienne montierten Rubinen besetzt war. □

BRONZEN □

Die Bronze in den verschiedenen Legierungen ist ein uralter Werkstoff der asiatischen Kunst, welche, nach den erhaltenen Funden zu schließen, schon in den frühesten Epochen der ältesten Kulturvölker, sowohl im Osten als in Zentral- und Westasien in seiner ganzen großen künstlerischen Wirkungsmöglichkeit erkannt und verwendet wurde. Die Araber fanden so überall, wohin sie kamen, eine blühende Bronzeindustrie vor. Und um so lieber griffen sie dieselbe auf, als sie dem Verbote des Propheten, Edelmetalle zu verwenden, entsprach. So kam dann die ganze Schmuckliebe, das stark entwickelte Zierbedürfnis dem Dekor der Bronzegegenstände zugute. Neben die Gravierung trat als schmückendes Element die Einlegearbeit, die Tauschierung mit Silber und Gold auf, welche die Gefäße aus Bronze, Messing und Kupfer, auch die aus Eisen gefertigten Arbeiten, veredelte. Man nennt die tauschierten Geräte, die ihrer Zusammensetzung nach MESSINGARBEITEN sind, 'Mossulbronzen' nach der am oberen Tigris gelegenen blühenden Stadt Mossul, in deren Nähe ergiebige Kupferbergwerke lagen, obwohl nur ein Teil der erhaltenen Arbeiten in Mossul selbst entstanden ist. In Mesopotamien scheint, so weit es sich jetzt feststellen läßt, die Technik sich entwickelt zu haben. Von hier aus wurde sie nach Persien und dem Westen, sogar bis nach Venedig getragen. In ihren Anfängen knüpfte die ostislamitische Metallindustrie direkt an die blühende Goldschmiedekunst der Sassaniden an, von der sich glücklicherweise noch eine immerhin beträchtliche Reihe ganz hervorragender Werke mit getriebenen und gravierten figuralen Darstellungen (Cabinet des medailles de la Bibliothèque nationale

zu Paris, Louvre, Eremitage zu Petersburg, Graf Gregor Stroganoff in Rom erhalten hat. □

Die Darstellungen auf diesen Goldschmiedewerken bewegen sich in denselben Kreisen wie auf den sassanidischen Felsenreliefs und Seidengeweben. Wir erblicken den nimbierten Herrscher beim Gelage, umgeben von Musikanten, Dienerinnen und den Lieblingstieren, den paarweise angebrachten Löwen, dann wieder zu Pferde mit Lanze und Bogen auf der Löwen-, Hirsch- und Eberjagd.

Die Goldschale des Königs Chosroes II. in Paris zeigt in der Mitte den thronenden Herrscher allein. Ergänzungen finden diese die Lebensgewohnheiten der sassanidischen Könige widerspiegelnden Darstellungen in sassanidischen Münzen und geschnittenen Steinen. □

In Bronze sind uns einige, allerdings sehr wenige, aber um so hervorragendere Werke mohammedanischer kleinerer Freiplastik erhalten. Doch diese spärlichen Reste lassen durch ihre ganz einzigen künstlerischen Qualitäten einen Schluß auf das meisterhafte Können der Modelleure und Gießer dieser Modelle zu. Meist sind es kleinere Tiergestalten in Hohlguß, die entweder als Gießgefäße (Aquamanilien) oder Brunnenfiguren verwendet wurden. Das Hauptstück, gleichzeitig auch das größte der ganzen Gruppe, ist der herrlich stilisierte feierliche, einen Meter hohe und 85 cm lange Bronzegreif im Campo Santo zu Pisa (Abb. 526). Wie so viele der seit Jahrhunderten in europäischem Besitze befindlichen mohammedanischen Kunstwerke brachte ihn wohl ein Fürst von einem seiner Kreuzzüge aus Ägypten mit nach Toskana. Seine Entstehung wird unter der Regierung des Fatimidensultans Hakim (996–1020) angenommen. Er zeigt die typische Gestaltung der ostislamischen Greifen, nämlich die Verbindung des Adlerkopfes, der durch die beiden am Hals herabhängenden dem Hahne entlehnten Fleischlappen auffällt, mit dem geflügelten Löwenkörper und geht wohl auf den uralten babylonisch-assyrischen Greif zurück. Eingraviert ist eine über den Rücken liegende Decke, deren vier schildförmige Ausläufer mit Löwen und Adlern, gleichfalls in Gravierung, geziert sind. Ein schuppenpanzerartiges Muster bedeckt die Brust, ein Federnmuster die Flügel. □

Die übrigen figuralen Kleinbronzen in Tiergestalt sind als Löwen, Pferde und Vögel gebildet (ein Papagei im Louvre als Räuchergefäß, eine Arbeit des zwölften Jahrhunderts und ein Pferd als Aquamanile ebenda). Das bayerische Nationalmuseum besitzt eine solche in Gestalt eines Hirsches. Die Gravierungen sind stilistisch denen des Pisaner Greifs nahe verwandt. Jedenfalls ist anzunehmen, daß die Bronzen zumeist im zehnten bis zwölften Jahrhundert in fatimidisch-ägyptischen, vielleicht auch in sizilischen Werkstätten entstanden sind. □

Bemerkenswert ist der unleugbare Zusammenhang, den diese islamitischen Bronzen mit den europäischen, romanischen Aquamanilien in Tierformen aufweisen, welcher nur durch eine Beeinflussung letzterer durch die orientalischen Vorbilder zu erklären ist. □

Ein Beispiel mag dies belegen. Die Limousiner Meßkanne des Wiener Hofmuseums, ein kleineres Aquamanile aus vergoldeter Bronze, ein prachtvoll stilisierter Adler (um 1200), dessen aufwärts gebogener Schwanz als Henkel und Griff



Abb. [illegible]: Bronzegreif. Fatimidisch, um 1000 nach Chr. □ Campo Santo in Pisa □

dient, muß unbedingt nach einem solchen fatimidischen Original entstanden sein. Die geschnittenen fatimidischen Gläser und Kristallgefäße, von denen noch die Rede sein wird, zeigen ähnliche Typen stilisierter Tierfiguren. Und schlagend ist die Analogie mit dem Bronzegreifen im Pisaner Campo Santo, wenn man die Köpfe vergleicht. □

Sicher zu datieren und zu lokalisieren ist eine aus Granada stammende, unter Mohammed III. daselbst 1305 entstandene pyramidenförmige, in zierlichstem Rankenwerk felderartig durchbrochene Bronzelampe [jetzt archäologisches Museum, Madrid], übrigens die typische mohammedanische Form für Moscheelampen. Auch die immer kleiner werdenden, die Kette gliedernden Lampenkugeln sind in derselben kunstvollen Weise durchbrochen.

An verschiedenen Orten der mohammedanischen Kultur, in Spanien wie in Ägypten, in Ispahan und Damaskus finden sich noch Moscheetüren, die entweder einzelne ornamentierte Bronzefelder tragen, wie eine Tür in Damaskus mit Rosetten und Wappenbildern der Herrscher, analog denen auf den emaillierten Gläsern, oder einzelne gegossene und feinziselierte Bronzeplättchen, welche auf dem Grunde angeordnet, das Muster bilden. □

In reicher Durchbrucharbeit ist wiederum ein polygonaler, oben mit dem Halbmond auf runder Abschlußkuppel geschmückter ägyptischer Bronzelustre von 1329 gearbeitet [Museum zu Kairo]. Die einzelnen, horizontal gegliederten Felder sind in der Art der hölzernen Fenstergitter [muscharabieh] schuppen- oder sternförmig durchbrochen. □

Von einem sorgfältig mit gravierten figuralen Szenen versehenen ortokidischen Bronzespiegel war bereits die Rede. In seiner Art sind noch mehrere erhalten. □

Arabische Quellen erwähnen die Tauschierarbeit in Edelmetall auf Messing, die sie 'Keft' nennen, öfters. Das häufigste und typische Material war Silber, seltener findet sich Rotkupfer. Gold kam erst im Laufe der Entwicklung, nach dem Silber, hinzu. Der technische Vorgang war folgender: Zuerst wurde die Zeichnung des Dekors in feiner Gravierung angelegt, hierauf wurden je nach Not-

wendigkeit das Metall ausgehoben und längs der Konturen der zu tauschierenden Fläche kleine scharfkantige Löcher eingestoßen, die dazu dienten, die aufgehämmerten Edelmetallplättchen festzuhalten. Bei einfachen Linien schlug man den Silberdraht in die eingeritzte Rille. Die feinere Ausarbeitung, die Innenzeichnung der Gesichter, der Wurf und Dekor der Gewänder usw. wurde dann durch die Gravierung der Silberflächen bewirkt. Da nun im Verlaufe der Jahrhunderte durch den Gebrauch, das Putzen usw. bei vielen der alten Arbeiten die Silberplättchen abgefallen sind und fehlen, so erscheinen jetzt zahlreiche Figuren auf diesen Bronzen ohne Detailgravierungen, nur in einfachem Kontur. Den Hintergrund hob man gerne gleichfalls aus und füllte ihn dann mit einer schwarzen Masse, die den Messinggrund verbarg und den matten Glanz des Silbers hob. Diese Manier des ausgefüllten Grundes in Verbindung mit einfacher Gravierung und reliefiertem Dekor charakterisiert eine Gruppe von Bronzen, die den tauschierten Arbeiten der Blütezeit vorausgehen. Schon die schweren nnd plumpen Formen lassen ihren primitiven Charakter erkennen. Die Reliefs bestehen aus getriebenen und auch gegossenen, kräftig aus der Fläche herausspringenden Details (Rosetten, Tierfiguren, Löwenköpfe usw.). Es sind Henkelkannen, Dreifüße als Träger, Leuchter, Mörser usw. Mit dem Auftreten der Tauschierung, im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, werden diese Arbeiten seltener, gehen aber immer noch als einfache Art weiter. □



Abb. 527: Persische Bronzekanne mit Silbertauschierung □ 12. bis 13. Jahrhundert. Sammlung Sarre-Berlin □

Die frühesten tauschierten Messingbronzen sind zumeist bauchige Henkelkannen mit und ohne Fuß, hohem schlanken Hals, energisch betonter horizontaler mäßig abgerundeter Schulter und senkrechten gebuckelten Riefelungen. Der Reliefdekor ist sehr charakteristisch. Häufig sind es im Profil sitzende, in starkem Relief getriebene Löwen mit unverhältnismäßig großen Köpfen und Glotzaugen. Sie wechseln reihenartig auf graviertem Grund ab mit gravierten Schriftfriesen und gebuckelten Reihen, wie auf einem Leuchter in der Sammlung Piet-Labaudrie, aus

dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts, oder dekorieren den Hals der Kannen. Die hier abgebildete Kanne (Abb. 527) aus der Sammlung Sarre zeigt auf jeder Seite des Halses einen solchen Löwen. Auf dem Ausgußrohr kehrt der Löwe liegend im Vollguß wieder. Die zwölf Buckelungen tragen abwechselnd ornamentale Schriftbänder mit Segensprüchen und laufenden Tierfiguren im Rankenwerk. Ein weiteres Merkmal dieser Arbeiten sind die um den oberen Rand des Gefäßkörpers laufenden Tierfriese in hohem Relief. Bei der Sarreschen Kanne sind es 24 sitzende Löwen. Bei dem oben genannten Leuchter und einer zweiten Kanne aus Sarres Besitze ist dieser figurale Randschmuck noch kräftiger betont. Die Tierfiguren verlassen das Relief und sitzen als Vögel frei herausgearbeitet um die ganze Rundung herum auf der Schulter des Gefäßkörpers. □

In den gravierten und tauschierten Darstellungen treten neben den Ranken und Flechtfriesen sowie den Medaillons mit Rosetten und Tierfiguren auch menschliche Genreszenen in Medaillons auf. Neben Jagdszenen finden wir solche mit Musikanten, Tänzern, Trinkern und endlich mit den Figuren des Tierkreises. Verschiedene Anzeichen berechtigen zur Annahme, daß diese eigenartige Gruppe von Bronzen mit der kombinierten Technik des Gravierens, Tauschierens und Treibens in Persien entstanden ist. □

Genau zu datieren und von sicher Mossuler Herkunft sind einige hervorragende Arbeiten in europäischem Besitz, die gleichzeitig die Blütezeit und künstlerisch hervorragendste Qualität der tauschierten Bronzen überhaupt repräsentieren. Die Prinzipien der Technik bleiben dieselben, nur fällt die Tauschierung mit Rotkupfer weg, diejenige mit Silber wird reicher und komplizierter. Neben der noch weiter geübten Ausfüllung des Grundes mit schwarzer Masse findet sich auch die Schraffierung des Grundes. Das Hauptstück dieser Gruppe ist eine bauchige Henkelkanne des British Museum, nach ihrer Inschrift 1232 (Lesung von van Berchem) zu Mossul durch Chudja, Sohn des Mana in Mossul gearbeitet. Hier ist, allerdings das einzige Mal, direkt die Entstehung IN MOSSUL angegeben, wenn es auch noch andere Bronzen gibt, deren Inschriften von Herrschern dieser Stadt oder von Künstlern aus derselben reden. □

Das ganze Gefäß ist horizontal gegliedert; die breiten und schmalen Friese sind mit figuralem Dekor und Inschriften auf das reichste und zierlichste graviert und tauschiert. Achtpassige figurale Felder, unterbrochen durch Sternrosettenmedaillons, stehen auf einem T-förmigen Flechtgrund, der vielleicht sein Vorbild in frühen chinesischen Bronzen hat, in den beiden breiten Mittelfriesen der Leibung. Zwischen diesen beiden Friesen liegt ein anderer schmälerer, dessen figurale Szenen durch rosettenförmige Scheiben mit demselben T-dekor unterbrochen werden. Überraschend reich und festlich sind diese köstlichen figuralen Szenen, die das ganze Leben der damaligen mesopotamischen Kultur wiederspiegeln (Musik, Feste, Trinkgelage, Jagd, Kampf, Spiel). Ein ständiges Inventarstück auf den Bronzen sind auch die eigenartigen figural oder ornamental stilisierten Schriftfriese, die sich im ganzen Gebiet der damaligen Kunst finden. So ist z. B. auf dem oben genannten mittleren Figurenstreifen eine seltene Jagdszene zu sehen, die den Kampf Gewaffneter mit allerlei Vögeln und Fabelwesen, geflügelten und ge-

schwänzten Gestalten mit Tierköpfen darstellt und die in zwei Worten die Wunschformel 'dauernder Wohlstand' bedeutet. Ähnliche Schriftfriese in Form von Ranken und Blüten finden sich auch auf den Textilien. Ein von Karabacek angeführter Talisman des zwölften Jahrhunderts zeigt z. B. einen reizenden Fries von Knospen, Blüten und Blättern, die in Vogelköpfen endigen; der Fries besagt: 'Die Erinnerung an Gott ist das Licht des Glaubens.' □

Neben dieser Kanne des British Museum, deren Form auch für die Mossulbronzen charakteristisch ist, sind es halbkugelförmige Becken oder Schalen, dann Schalen mit gezacktem Rande, Leuchter mit kegelförmiger, in der Mitte eingezogene, nach unten und oben ausladender Wandung, sowie mit hohem geraden Kerzenbehälter. Einige der Bronzen, die bedeutendsten, sind nach ihren Inschriften für die Herrscher oder in deren Auftrag als Geschenke, andere für hohe Würdenträger angefertigt worden. Doch sind letztere alle nur anonym, sie geben nur den Titel an, keine Namen, waren also typische, auf Vorrat gearbeitete Werke, gewissermaßen Attribute bestimmter Rangsklassen, etwa in der Art der europäischen Orden. Die übrigen Inschriften, besonders die eben besprochenen, sind indifferente, für irgendeine Bestimmung wertlose Lob- und Segenswünsche, Ruhmesworte, [etwa: 'Hoher Stellung, Schmuck, Glück, Dank, Reinheit, langes Leben, Tugend, Sieg, Licht, Würde' usw.], und Verse ähnlichen oder religiösen Inhaltes [z. B. Koransuren]. □

An Künstlernamen vom zwölften bis siebzehnten Jahrhundert sind uns ungefähr 25 aus Persien, Mossul, Kairo, Aleppo, Damaskus und Venedig bekannt. □

Aus der türkischen Kriegsbeute, von der Eroberung Ofens, stammt ein gleichfalls sehr reich tauschiertes Becken der königlichen Bibliothek zu München, das Kurfürst Max Emanuel von Baiern 1686 mitgebracht hat. Eine Inschrift besagt, daß das Gefäß auf Befehl des Atabek Lulu von Mossul [1233–1259] von Mohammed, Sohn des Absun für die Prinzessin Chawanrah gearbeitet und in der Schatzkammer des Fürsten aufbewahrt wurde. Die Schüssel ist innen total dekoriert und die Silbertauschierung ist bei ihr fast vollständig erhalten, eine seltene Erscheinung bei solchen Arbeiten. Die Mitte nimmt ein rundes Feld ein mit neun im Rund schreitenden Greifen, welche vier mit den Flügeln verbundene Sphingen in der Mitte umgeben. Hierauf folgt ein Blatt- und Wellenrankenfries, der in derselben Form auch den äußeren Abschluß des gesamten Dekors bildet. Der zwischen diesen beiden Friesen liegende Raum wird durch ein Flechtband mit zwölf ähnlichen Rosetten wie auf der Kanne von 1232 im British-Museum geteilt und bildet so zwei Zonen mit dem schon genannten T-förmigen Grund. Die äußere Zone enthält 24, die innere 12 abwechselnd vier- und achtpassige Medaillons mit den verschiedensten figuralen Szenen auf Rankengrund. Es sind jagende Reiter, Planetenfiguren, Tierkämpfe, Zweikämpfe, Ringer-, Tanz-, Trink- und Musikszenen, alle mit derselben unmittelbaren Frische und Lebenswahrheit in weiser Beachtung des Zweckes dekorativ geschildert, die sonst diesen Arbeiten den hohen künstlerischen Reiz verleiht. Eine Entstehung des Münchner Beckens in Mossul selbst ist höchst wahrscheinlich. Eine hübsche Ergänzung findet die Schale der Münchner Bibliothek in einer inhaltlich verwandten, gleichfalls dem dreizehnten Jahrhundert



Abb. 528: Silbertauschiertes Messingbecken. Mossul, 13. Jahrhundert. Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

angehörigen Schüssel des Münchner Nationalmuseums, deren sechspassige Medaillons Abbildungen der einzelnen Figuren des Tierkreises zeigen.

Bemerkenswert durch seine Größe [83 cm im Durchmesser und 21,5 cm hoch] ist ein Messingbecken des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin [früher im Museum für Völkerkunde in Berlin und gleich den beiden Münchner Werken mustergültig von Sarre publiziert.] [Abb. 528.] Neben der [jetzt freilich fast ganz verschwundenen] Silbertauschierung sind noch Reste einer allerdings spärlichen Goldeinlage zu bemerken. Technisch ist das Becken auch dadurch bemerkenswert, daß die Gravierung schon vor der Innenzeichnung der Gesichter, der Details der Gewandung usw. ausgeführt wurde. Die Anordnung der inneren Fläche [Abb. 529 bietet einen Ausschnitt] ähnelt der des Beckens in der Münchner Bibliothek. Auch die schmalen, die figuralen Zonen trennenden Flechtbänder kehren wieder. Die Zickzackmuster der Ranken dieses Flechtbandes sind die einzigen Stellen, in denen das Gold, in Stäbchenform eingelegt, erscheint. Den Rundschild in der Mitte füllt ein direkt chinesischen Vorbildern entlehntes Motiv, der Kampf zwischen dem Phönix und dem Drachen auf blumigem Rankengrund. Die Meisterschaft, mit der diese beiden Tiere in das Rund hineinkomponiert und -stilisiert erscheinen, ist bewundernswert. Den inneren Fries füllt in prächtiger stürmischer Bewegung ein Zug von acht galoppierenden Reitern auf der Jagd, gleichfalls auf Rankengrund. Die zweite, größere Zone, die gegen die aufsteigende Wandung abschließt, zeigt sechs Rundfelder mit fabulosen Tierkämpfen und Genreszenen, welche auch die zwischen diesen Rundfeldern entstandenen Ausschnitte ausfüllen [Musikanten auf einem Elefanten, Kamel mit Palankin auf dem Rücken, thronende Herrscher usw.]. Auch



Abb. 529: Detail aus dem Becken des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin

die Hohlkehle des Randes ist figural geziert mit der Darstellung eines Turniers zwischen sechzehn Reitern und acht Bewaffneten zu Fuß; ebenso spiegeln die tauschierten Gravierungen der vierundzwanzig gebuckelten Felder des Randes diesen Gedanken- und Darstellungskreis (verschiedene Thronszenen usw.) wieder. Außer den indifferenten Segenswünschen finden sich auf dem Becken leider keinerlei Inschriften, die eine Datierung oder Lokalisierung des bedeutendsten Stückes ermöglichten. Allein der vorkommende Doppeladler mit Greifenköpfen, der auch auf den Münzen der Ortokiden wiederkehrt, ferner die nahe Verwandtschaft mit anderen Bronzen aus dem Mossulkreis (das Münchner Becken), der Zusammenhang mit mesopotamisch-persischen Lusterfayencen usw. gestattet aber mit Sicherheit, auch das Berliner Becken in die Gruppe der in Mossul entstandenen oder von Mossuler Künstlern in Mesopotamien oder Syrien angefertigten tauschierten Bronzen zu setzen. Eine Handhabe zur Datierung bietet die ausgesprochen chinesische Darstellung des Mittelfeldes. Ein starker chinesischer Einfluß macht sich aber in der Kunst Mesopotamiens und Persiens erst in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, nach dem großen Einfall der Mongolen, geltend. Diese kriegerischen Wirren, die u. a. 1258 zum Untergang des Kalifats von Bagdad führten, sind wohl auch der Grund, daß datierte Bronzen dieser Zeit fast vollkommen fehlen. Doch lebt die Technik das ganze vierzehnte Jahrhundert in Persien weiter. Zahlreiche erhaltene Gefäße in den schon besprochenen Formen sind uns erhalten. Eine große Freude an reicher, zierlicher, das ganze Gefäß überspannenden Gravierung und Tauschierung macht sich bemerkbar. Die bekannten figuralen Szenen in Medaillons, die durch Flecht- und Randwerk gebildet sind, wechseln ab mit reich und sorgfältig gravierten ornamentalen Medaillons mit verschiedenartig verschlungenem Gitter- und Flecht-

werk. Den Hintergrund für die Genreszenen bildet leicht stilisiertes Pflanzenwerk mit kleinen Blättern und allerlei zierlichen Blüten. □

Wie schwierig es ist, den Ort der Entstehung für die tauschierten Bronzen zu bestimmen, zeigen einige derselben, deren Inschriften sie in die Epoche und Länder der Sultane von Ägypten und Damaskus, der Ayubiden [dreizehntes Jahrhundert, erste Hälfte] verweisen und die ganz den Charakter der Mossulbronzen an sich tragen. Sie hängen auch sicherlich mit denselben zusammen, d. h. sie gehören inhaltlich und technisch in ihren Kreis. Die Künstler stammen zum Teil entweder direkt aus Mossul, von wo sie wohl nach der Einnahme der Stadt durch die Mongolen geflüchtet sein mögen. Ein Becken des Louvre mit dem Namen des Sultans Malik Adil Abul Abu Bekr II. [1238—1240] trägt übrigens die interessante Bestimmungsinschrift 'Gemacht für die Vorratskammer des Malik Adik'. Die Künstlerinschrift eines Leuchters der Sammlung Goupil im Musée des arts décoratifs zu Paris nennt als Meister den Dawud, Sohn des Salama, aus Mossul, und das Jahr 646 d. H. [1248 n. Chr.]. □

Auffallend und bemerkenswert an dieser Gruppe von syroägyptischen Bronzen ist das häufige Vorkommen von christlichen Darstellungen, zumeist Szenen aus dem neuen Testament. Van Berchem verweist daher mit Recht auf die freundschaftlichen Beziehungen der mohammedanischen und christlichen Herrscher Syriens und auf die christenfreundlichen Gesinnungen der meisten ayubidischen Herrscher. Ein großes Becken der Sammlung Henri Dallemagne mit arabischem Schriftfries, den Figuren des Tierkreises und christlichen Heiligen, trägt sogar in gotischen Lettern die Inschrift ,Très haut et puissant roi Hugue de Jherusalem et de Chipre, que Dieu manteigne'. Gemeint ist Hugo IV. von Lusignan, der 1324—1361 König von Cypern war. Ein verwandtes Becken besitzt das Amsterdamer Reichsmuseum. In Damaskus wurde nach der Inschrift eine Henkelkanne von Hussein, Sohn des Mohammed aus Mossul, im Jahre 1261 graviert. Wieder andere Bronzen, so ein Astrolabium des British Museum, enstanden im syrischen Aleppo und in Kairo.

Auch unter den Nachfolgern der Ayubiden, den Mameluken, vom Ende des dreizehnten bis ins fünfzehnte Jahrhundert wurden in deren Reich, in Syrien und Ägypten, zahlreich tauschierte Bronzen angefertigt. Den Namen des Beïbars, des Begründers der Dynastie trägt ein durchbrochener Lüster der Sammlung Baron Alphons [früher Baron Nathaniel] Rothschild in Wien. Reizvolle und stark unter dem Einflusse der Mossulbronzen stehenden mamelukischen Arbeiten sind runde, durchbrochene Kugeln, die nach Gustav Ludwig auch als ,profumego' in venezianischen Häusern beliebt waren, und in denen man auf kleinen Pfannen allerlei duftendes Räucherwerk verbrannte, um sie dann auf dem Teppich hin und her zu rollen. Ein Exemplar im British Museum ist 1271 datiert und zeigt neben Schriftfriesen den schon erwähnten ortokidischen Doppeladler mit Greifenköpfen.

Ein anderes im Museo Civico in Venedig trägt das Wappen eines Jukendars, d. h. eines Meister im Polospiel am Hofe eines Mamelukensultans zu Kairo. Von höchster Feinheit sind auch einige uns erhaltene, auf das Entzückendste tauschierte und durchbrochene Koranpulte [Kursi] und Moscheetüren aus dem vierzehnten Jahrhundert im Museum zu Kairo. □

Unter dem starkem Einflusse der späteren persischen Tauschierarbeiten stehen INDISCHE Bronzen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts die bis in die Neuzeit hineingehen. Im Haushalt und in der Religion des Inders spielen seit jeher Metallgefäße eine sehr große Rolle. Die Mohammedaner Indiens haben sich die strengen Hinduanschauungen über die möglichste Reinheit der Gebrauchsgegenstände zu eigen gemacht. Die Hindu bevorzugen aber Messinggefäße; die Mohammedaner Indiens solche aus verzinntem Rotkupfer. Die häufigsten Formen sind das Wassergefäß mit Henkel und schnabelförmigen Ausguß, vasenartige kleinere Wasserbehälter, Wasserkannen, Trinkschalen, Blumenvasen, sowie Wassergefäße für die persischen Pfeifen (Hukas), runde Schalen und Präsentierteller, Teetöpfe, Kaffeekannen usw. Die Hindu sind Freunde der getriebenen Arbeiten, die Mohammedaner der gravierten, besonders der Bidriwaren, deren Technik kurz folgende ist: die gegossene Metallform (Legierung aus Kupfer und besonders Zink, sowie manchmal Zinn) wird abgedreht und graviert, sodann mit Gold- und Silberplättchen oder -draht durch Hämmern eingelegt. Zum Schlusse wird das Objekt in einem komplizierten Prozeß schwarz gefärbt und poliert. Von dem matten schwarzen Ton heben sich dann die Gold- und Silbereinlagen sehr wirkungsvoll ab. □

Ebenso abhängig von Persien und Arabien wie die indische ist die Bronzeindustrie der TÜRKEN im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Zumeist sind es Wasserkannen mit runden Becken, die für rituelle Waschungen und das Reinigen der Hände vor und nach der Mahlzeit dienten, Kaffeekannen und Behälter der Mokkaschalen aus verzinntem Messing, getrieben oder aus graviertem Kupfer, das oft vergoldet wurde. Die Formen, besonders der Kannen sind die typisch mohammedanischen mit langem geschwungenen Ausgußrohre und ähnlichem Henkel. Merkwürdig ist bei manchen dieser türkischen Arbeiten der Einfluß der europäischen Barock- und Rokoko-Ornamentik. Die runden kugeligen Porzellantäßchen ohne Fuß, die als Mokkaschalen in die Metallbehälter, die etwa von der Form unserer Eierbecher sind, gestellt wurden, bezog man im achtzehnten Jahrhundert direkt aus den deutschen Porzellanfabriken. Diese 'Türkenkoppchen', wie man sie nannte, bildeten einen Hauptexportartikel fast aller Porzellanmanufakturen. □

Kein Staatswesen und keine Stadt Westeuropas war so sehr mit der mohammedanisch-arabischen Kultur bekannt und vertraut wie VENEDIG. Von Syrien kam die Technik der emaillierten Gläser nach Venedig, um hier sich eine eigene Formensprache zu schaffen. Der venezianische Dialekt enthält eine Reihe arabischer und persischer Worte. Frühe schon berichten die Geschichtsquellen von Handelsverträgen und Gesandtschaften von und nach dem Orient. Gentile Bellini, der Maler, weilte am Hofe des Sultans. Ein Bild aus seiner Schule im Louvre schildert den Empfang des venezianischen Gesandten in Kairo mit geradezu diplomatischer Genauigkeit. Die Bauwerke, die Kuppeln und Minarets sind richtig gezeichnet, das Südliche des Klimas getroffen, die Typen der Ägypter korrekt wiedergegeben. Besonders reizvoll sind kleine Details, wie die runden an die Wand gemalten Wappenscheiben, die wir bei den für Ägypten gemalten Gläsern wieder finden werden, der türkis-blaue Fayencefries über dem Portal mit goldenen und weißen Schriftzügen usw. □

Es kamen schon früh tauschierte Bronzen nach dem Westen, und speziell Venedig hatte dafür eine große Vorliebe. Es sei nur an die Räucherkugel des Museo Civico zu Venedig und an die häufig in venezianischen Urkunden erwähnten, auch auf Bildern vorkommenden durchbrochenen Bisamäpfel erinnert, die, mit einer wohlriechenden Mischung angefüllt, das Ende des Rosenkranzes zierten und die man aus Zypern und Persien bezog. Der leider zu früh verstorbene Dr. Gustav Ludwig in Venedig hat in seinen meisterhaften Studien über venezianischen Hausrat darauf hingewiesen. □

Es sind übrigens direkt einige mohammedanische Bronzearbeiter in Venedig inschriftlich bezeugt. Sie haben ihre Namen in ihre Werke eingraviert, unter Hinzufügung dieses Entstehungsortes. Die Technik wurde später durch griechische Meister (Bronzeschlüssel im Österreichischen Museum zu Wien mit der Inschrift: 'Nicolo Rugina Greco da Corfu fecce 1550') und einheimische Künstler übernommen und allerdings dabei auch umgebildet. □

Die Tauschierung ward viel seltener und zierte nur noch in dünnen Strichen als Linien oder zierlich geschwungene Arabesken den Grund. Ganz weggefallen sind die figuralen Darstellungen, die doch einen Hauptgrund der entzückenden Wirkung bei den Mossulbronzen bilden. Es genügt übrigens auf die Ausführungen von Swarzenski in Band I dieses Werkes S. 490—491 zu verweisen, wo auch erläuternde Abbildungen zu finden sind. □

Es sei nur noch bemerkt, daß die Technik (durch Vermittlung der oben genannten Meister) wahrscheinlich von Damaskus nach Venedig kam. Sarre weist mit Recht auf die Verwandtschaft der in Venedig von diesen Mohammedanern gefertigten Bronzen mit zwei inschriftlich in oder in der Nähe von Damaskus entstandenen (Viktoria- und Albert-Museum und Sammlung Sarre) hin. Dafür spricht vielleicht auch der Umstand, daß man in Venedig solche Metallarbeiten damaszenische nannte. Im Pariser Skizzenbuch des Jacopo Bellini findet sich z. B. die Zeichnung eines runden gebuckelten Metallbeckens mit einem getriebenen Randfries, bestehend aus Rosetten und Ranken. Das alte Inhaltsverzeichnis dieses Skizzenbuches, das aus dem Ende des fünfzehnten oder dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts stammt, bezeichnet diese Zeichnung als 'vaso damaschin'. Allerdings muß betont werden, daß Damaskus ein Hauptexportplatz war und man im Okzident von dort bezogene Waren damaszenische nannte, obwohl darunter zunächst nur die direkte Provenienz zu verstehen war. □

Das EISEN in seinen verschiedensten Bearbeitungsformen war gleichfalls ein beliebtes Material der mohammedanischen Kunsthandwerker. Es wurden bereits die mit kunstvoll bearbeiteten Bronzeplatten belegten Türen erwähnt. In ähnlicher Weise hat man durchbrochene geschmiedete und gravierte Eisenplatten dazu verwendet, um Holztüren mit ihnen zu schmücken (Museum zu Kairo). Meist war es ein ovales Mittelfeld mit reichem Rankenwerk, das von Zwickelumrahmungen und kleinen zierlichen Rosetten umgeben war. Derbere einfachere Rosetten und runde große Nagelköpfe dienten dazu, die Platten auf dem Holzgrunde zu befestigen und zugleich die Fläche noch zu beleben. □

Persischen Ursprungs sind allerlei Kleinarbeiten in europäischen Museen und

Sammlungen. Es kommt bei älteren Arbeiten die Goldtauschierung auf Eisen vor [Amulettdose der Sammlung Sarre, Gürtelschmuck im Louvre], zu der in neuerer Zeit [achtzehntes bis neunzehntes Jahrhundert] eine reiche Gravierung hinzu tritt. Ferner kennen wir meisterhaft in Stahl geschnittene Gebrauchsgegenstände, so einen reizenden Feuerschläger [sechzehntes bis siebzehntes Jahrhundert] mit den längst bekannten und so häufig angewandten Tierkämpfen [Sammlung Sarre]. □

Ebenso bedeutend war die Kunst der Eisenbearbeitung in Spanien, deren Hauptwerke zahlreiche noch im Madrider Museum und in spanischen Kirchen erhaltene Schlüssel sind, die zum Teil sogar Künstlerinschriften tragen. Einer der bemerkenswertesten derselben [von Riaño und Williams in ihren Werken über spanische Kunst publiziert] ist in der Kathedrale zu Sevilla, ein Werk rein maurischer Kunst, zierlich gedreht, mit graziös durchbrochenem Bart und fünf kufischen Inschriften [Segenswünschen]. Nach der alten, allerdings unsicheren Tradition, wurde dieser und ein zweiter mit ihm verknüpfter silberner [mit hebräischen Inschriften], Ferdinand dem Eroberer bei der Einnahme von Sevilla [1248] durch den maurischen Gouverneur dieser Stadt, Axataf, überreicht. Jedenfalls aber gehört der eiserne Schlüssel noch ins dreizehnte Jahrhundert. Auch aus Ägypten ist uns ein kunstreich bearbeiteter Schlüssel erhalten [Sammlung Peytel in Paris]. Aus Eisen kantig geschnitten, trägt er in Goldeinlage eine Inschrift mit dem Namen Barkuk [vierzehntes Jahrhundert]. □

Über die WAFFEN des Islam haben wir zahlreiche alte historische Aufzeichnungen der moslimischen Historiker und Reiseschriftsteller; groß ist auch die Anzahl erhaltener Werke der Waffenschmiede aus allen Gebieten des großen Komplexes, aber die Wissenschaft weiß noch recht wenig Positives und muß erst noch das große zerstreute Material ordnen. Es ist ja sofort einleuchtend, daß bei so kriegerischen Völkern, die unter den Nachfolgern der Propheten und den vielen späteren Dynastien in Zentralasien, Mesopotamien, Syrien, Ägypten, der Türkei, in Sicilien, Nordafrika und Spanien mit dem Schwerte den Glauben des Islam verbreiteten, die Herstellung und Pflege der Waffen eine große Rolle spielte. Wenn wir auch annehmen müssen, daß größere Zentren gleichfalls den Bedarf weiter entfernter Stämme und Reiche deckten [z. B. Damaskus mit seinen goldtauschierten Klingen, Persien, Marokko und Granada, später Toledo] so ist es eben so sicher anzunehmen, daß neben diesen Haupterzeugnisstätten noch zahlreiche kleinere mehr oder weniger lokale Werkstätten produzierten. Nach unserem jetzigen Stande der Kenntnisse gruppieren wir am besten die erhaltenen Waffen in drei große Gruppen, nämlich in die persischen, die türkischen und die spanischen. Das starke, leidenschaftlich entwickelte Bedürfnis nach Schmuck der Gebrauchsgegenstände war der Grund, daß die islamitischen Waffenschmiede neben der einfachen Eisenbearbeitung auch andere Zierkünste herbeizogen, den Eisenschnitt, das Silberniello, die Tauschierung in Silber und Gold und endlich das Email in verschiedenen Formen. In Persien blühte das Waffenhandwerk seit alters. Die sassanidischen Herrscher sind fast stets mit reich gezierten Helmen dargestellt. Mit dem Namen des großen Schah Abbas werden ein Helm und zwei Armschienen im British Museum in Verbindung gebracht. Der Helm ist in seiner Form für die in Persien entstan-



Abb. 530: Silbertauschierter persischer Helm, 14.–15. Jahrhundert. Sammlung Sarre, Berlin

denen Helme charakteristisch. Von konischer Form, mit hoher lanzeneisenförmiger Spitze wird er am untern Rande von einem dicht geflochtenen Nackenschutz aus Ringkettengeflecht abgeschlossen, der sich vorne teilt und dem Nasenschutz Platz bewährt. Er ist reich ziseliert, mit erhabenen Ranken und außerdem geschmückt durch goldtauschierte Inschriften, Verse aus persischen Dichtungen und dem Datum 1625. In ähnlicher Weise sind die Armschienen dekoriert. Die Arbeit eines persischen Waffenschmiedes, wenn auch vielleicht in der Türkei geschaffen, ist der hier abgebildete Helm [Abb. 530] der Sammlung Sarre, der früher [vierzehntes bis fünfzehntes Jahrhundert] zu datieren ist als der Helm in London. Gleichfalls von konischer Form, aber mit leicht nach innen geschwungener unterer Wandung und mit Kannellüren am aufsteigenden mittleren Teil, endete er oben in den jetzt ergänzten Federbuschträger. Auch das Nackenschutzgeflecht, sowie die Nasenschutzstange, deren oberer Ansatz in der Mitte des unteren Randes noch sichtbar ist, fehlen heute. Den Dekor des Helmes bilden Silbertauschierungen in Form von zwei Schriftfriesen mit dazwischen liegendem, den kannellierten Teil einnehmenden Rankenfries. Eine eingeschlagene Waffenmarke, die auch sonst auf Stücken aus dem früheren Zeughaus zu Konstantinopel vorkommt, aus dem der Helm kam, gilt als Zeichen des Eroberers Sultan Muhammed II. [1451—1481]. □

Persische Waffenschmiede brachten also die Technik nach der Türkei. Die Formen der uns bekannten türkischen Helme, welche gleichfalls aus dem alten Arsenal Muhammeds II. stammen, lassen diese Abhängigkeit von den persischen Vorbildern erkennen. Dagegen scheinen die zahlreichen variablen Formen der türkischen Krummsäbel mit ihren tauschierten Klingen im Gebiete der seldschukischen Herrscher zum kleineren Teile auf persische Modelle zurückzugehen, sondern zumeist erst dort ausgebildet worden zu sein. □

Die hervorragendsten Arbeiten der SPANISCHEN Waffenschmiede erblicken wir in einigen maurischen Schwertern und Degen des fünfzehnten Jahrhunderts, von denen zwei einst dem unglücklichen Boabdil, dem letzten nassridischen Herrscher von Granada gehörten. Die reich ornamentierten Knäufe, Griffe und Parierstangen sind aus purem Golde und mit prächtigen bunten Emails bedeckt. Die Mittelstücke des Griffes, auf dem die Hand ruht, sind bei einigen dieser Schwerter aus Elfenbein geschnitzt, mit Inschriften. In der Form ähneln die maurischen Helme denen der christlichen Ritter, doch ist ihr Dekor rein maurisch, allerlei kunstvoll verschlungenes Rankenwerk in Silberniello und Goldfiligran. □

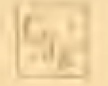
Jedes einzelne Stück der Ausrüstung eines maurischen Ritters während der

letzten Zeit der islamitischen Herrschaft in Spanien, dieser Epoche einer auf das Raffinierteste verfeinerten Kultur, war ein Meisterwerk der Kunst. So waren auch die Steigbügel reich geziert. Die Form ist die bekannte der arabischen, auch durch die Türken übernommenen breiten Bügel, in denen der nur mit Schuhen aus weichem Ziegenleder bekleidete Fuß vollständig stand, und deren scharfe innere Kanten dazu dienten, dem Pferde die nötigen Hilfen zu geben, da Araber und Türken zumeist keine Sporen anwandten. Im allgemeinen waren diese Bügel von einfacher Form, nur die Vornehmsten der Araber trugen sie aus Silber, und die Türken ließen gerne ihre eisernen Bügel vergolden. Die spanisch-maurischen Steigbügel aber der Sammlung Pierpont Morgan [Viktoria- und Albert-Museum zu London] aus Messingbronze sind in der ganzen Fläche prächtig graviert und emailliert. □

GLAS. Die ostislamitischen vergoldeten und mit Emailfarben bemalten Glasgefäße, deren künstlerischer Höhepunkt in das 13. und 14. Jahrhundert fällt, gehören zu den köstlichsten und künstlerisch hervorragendsten Schöpfungen der mohammedanischen Kunst. Noch sind die Meinungen der Fachleute über ihren Ursprung geteilt. Unter Hinweis auf die schon unter den Pharaonen, dann in der griechischen sowie römischen Ära blühende ägyptische Glasindustrie, ferner auf die in Ägypten, u. a. in Fostât, gefundenen Gläser, Fragmente, Perlen, Glasgewichte, vor allen Dingen aber mit Rücksicht darauf, daß die meisten der prächtigen, jetzt im Nationalmuseum zu Kairo aufbewahrten Moscheelampen aus den Moscheen dieser Stadt kommen, wird von Herz Bey u. a. mehr für die ägyptische Provenienz plädiert. Dennoch aber scheint die Theorie vom syrischen Ursprung der emaillierten Gläser, die u. a. Schmoranz und van Berchem vertreten, bedeutend mehr Wahrscheinlichkeit für sich zu haben. Arabische Historiker und Reiseschriftsteller, so der berühmte Nâssiri Khossrau [elftes Jahrhundert], erwähnen rühmend die Glaserzeugung syrischer Städte, während sie von einer ägyptischen Produktion nichts zu berichten wissen. Eine chemische Analyse ergab übrigens einen nicht unbedeutenden Magnesiumgehalt dieser Gläser. Und Magnesium ist wohl in Syrien, nicht aber in Ägypten nachgewiesen. Endlich wird in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts von einem arabischen Schriftsteller Damaskus als Hauptausfuhrplatz für vergoldete Glaswaren genannt. Zu diesen äußeren Gründen gesellen sich Argumente stilistischer Natur, nämlich die unleugbare Verwandtschaft der Ornamentik dieser Gläser mit der persisch-mesopotamischen Ornamentik. Technisch vorgebildet war man in Syrien durch den farbigen Emaildekor der ostislamischen Fayencen. Übrigens ist die Glasmasse niemals rein weiß und fehlerlos, sondern grünlich und stark mit Luftbläschen untermischt, wohl eine Folge des bereits erwähnten Magnesiumgehaltes. Zu bemerken ist zunächst, daß man die Gläser zuerst vergoldete und dann an den gewünschten Stellen des Goldgrundes mit dem Emailfarbendekor versah. Im Anfang trat dieser im Vergleich zum Golddekor noch zurück, nahm aber im Verlauf der Entwicklung mehr Platz ein. Der Grund, daß man die Gläser mit einem so reichen und köstlichen Schmuck versah, ist ebenso wie bei den Fayencen und Metallarbeiten in religiösen Motiven zu suchen. Sarre hat mit Recht darauf hingewiesen, daß das

Bedürfnis, für die vom Koran verbotenen Edemetallgeräte ein Äquivalent zu schaffen, das Hauptmotiv war. Die große Anzahl der Gläser, die jetzt noch in Ägypten erhalten sind, erklärt sich daher, daß die Mamelukensultane Ägyptens dieselben für ihre Moscheen und Gräber bestellten, ein Brauch, dem, wie die Nameninschriften beweisen, die Leute ihres Gefolges nacheiferten. Zumeist waren es Lampen, die an Kettchen in den arabischen Moscheen vor den Gebetnischen usw. aufgehängt wurden. Unsere Tafel gibt die farbige Abbildung einer Moscheelampe, die dem großen prächtigen und grundlegenden Werke von G. Schmoranz 'Altorientalische Gläser' entnommen ist. Sie kam aus der großen Sultan Hassan-Moschee zu Kairo in das arabische Nationalmuseum und dürfte um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein. Ihre Form ist die für die Moscheelampen allgemein typische, die wenig variiert. Manchmal nur haben die Lampen auch einen Fuß. Von dem kräftigen Fußwulst steigt der runde bauchige, unten breit ausladende nach oben sich verengende Körper auf, der oben in einen ovalen Trichterhals ausläuft. Charakteristisch sind auch die sechs auf der Schulterwölbung des Gefäßes angesetzten kräftigen Henkel. Auch die Höhe [37,5 cm] ist die typische, obwohl es auch kleinere Formate gibt. Den Hals zieren zwei Friese, ein schmaler unterer mit runden Blütenmedaillons auf blauem Grunde und mit flüchtig gemalten stilisierten Fischen in den Zwischenräumen. Der breite Halsfries trägt abwechelnd runde Medaillons mit Inschriften in den Querstreifen und Felder mit großer blauer Schrift auf schneckenartig geschwungenem Ornament. Die ornamentale Gliederung des Lampenkörpers bilden die Henkel. Ein weißer umziehender Bandstreifen enthält nach oben und unten laufende lilienartige Felder. Reiches dichtes Blattwerk füllt den blauen Grund aus, Streublumen den Goldgrund um die Henkel. Die untere Fläche gliedern drei große Medaillons, ähnlich denen am Halse, zwischen denen geschlungenes Band- und Blütenornament. Wie die meisten Moscheelampen war auch die eben beschriebene von oben bis unten fast ganz vergoldet. Der ursprüngliche Glaston kam nur an wenigen Stellen, dort wo das zarte Filigranornament zur Geltung kommen soll, zum Vorschein. Sonst sitzt der farbige Dekor stets auf dem Goldgrund, von dem er sich effektvoll abhebt. Leider ist der Goldgrund heute bei den meisten Stücken bereits abgerieben. Die Konturen wurden durch rote flüchtige Striche geschaffen, in denen das dicke bunte Email liegt. Mehr als sechs Farben werden nicht beobachtet, von denen wiederum das aus Lapis lazuli gewonnene leuchtende Blau, Weiß und Rot am meisten angewandt wurde. Im allgemeinen kann man bei all der reizvollen unerschöpflichen Abwechslung im Dekor doch zwei Hauptgruppen desselben festlegen. Entweder ist der Glaskörper total von einem einheitlichen Pflanzenornament bedeckt oder es ist, wie bei der farbig abgebildeten Lampe, die Ornamentik in friesartiger Anordnung gewählt, wobei diese Friese wieder durch allerlei Medaillons gegliedert werden. Außer dieser Planzenornamentik beobachten wir die gleichfalls ornamental behandelten Schriftfriese, nämlich Koransprüche, Votivinschriften und Besitzernamen oder Wappen. ☐

Außerordentlich selten sind Moscheelampen aus farbigem Glas. Die im Viktoria- und Albert-Museum zu London ausgestellte Sammlung Pierpont Morgans



(LINKS) BUNT EMAILLIERTER SYRISCHER HENKELKRUG, XIV. JAHRH. – BARON ALPHONSE ROTHSCHILD IN PARIS · (RECHTS) BUNT EMAILLIERTE SYRISCHE MOSCHEELAMPE, XIV. JAHRH. – MUSEUM IN KAIRO

enthält z. B. zwei blaue Lampen, von denen die eine, mit Schriftfriesen bemalt, den Namen des Sultans El Muzaffar Baibars (1309/10) trägt. □

Diesen für Ägypten angefertigten Moscheelampen reiht sich eine weitere Gruppe an, die wir seit der Pariser Ausstellung 'des arts musulmans' auf Grund von Inschriften genau bestimmen können. Es sind Gläser, die für die Rassulidensultane des arabischen Yemen angefertigt wurden. Das älteste Stück ist eine Lampenkugel aus dem Jahre 1295/6 in der Sammlung der Baronin Delort de Glion, bemalt mit Schriftfriesen, Wappen und einem rotkonturierten Dekor von Ranken, Fischen und Delphinen. Solche Lampenkugeln, die sich aus emailliertem Glas, glasierter Fayence, durchbrochener Metallarbeit usw. erhalten haben, dienten in den Fällen, in welchen die Ketten der Lampen sehr lang waren, dazu, deren eintönige Linie zu unterbrechen. □

Es wurde bereits betont, daß das vierzehnte Jahrhundert den Höhepunkt der Entwicklung des emaillierten Glases bildet. Mit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts hören aber, wie mit einem Schlage die Gläser auf. Wohl gibt es noch ein oder das andere Stück mit späterem Datum, aber es drängt uns alles zu der Annahme, daß ein fremdes äußeres Moment die Entwicklung jäh unterbrochen hat. Und dieses Moment haben die Forscher wohl mit Recht in der 1400 erfolgten Eroberung von Damaskus durch Timurlan gesucht, der aus der zerstörten Stadt die Kunsthandwerker nach seiner Hauptstadt Samarkand entführte. Übrigens böte auch dieser Umstand wieder einen Beweis für den syrischen Ursprung der Gläser. Die Kunst erholte sich in Syrien nicht wieder, sie ging an die Venezianer über. Migeon weist auf die interessante Tatsache hin, daß 1569 die Muraneser Glashütten von Konstantinopel aus den Auftrag auf vierhundert Moscheelampen erhielten. □

Neben diesen für den ägyptischen Bedarf angefertigten syrischen Gläsern sind nun noch zahlreiche andere erhalten, die schon in der Form von ihnen abweichen. Es sind hohe Flaschen mit langem Hals und birnförmigem oder moscheelampenartigem Körper mit und ohne Fuß, Henkelkannen und Henkelflaschen, zylindrische Becher, ferner nach unten wenig sich verjüngende Becher, die nach oben gegen die Mündung zu ausladen, Gläser auf Füßen, wie sie uns von den späteren venezianischen Modellen aus bekannt sind, denen sie ja auch als Vorbilder gedient haben, usw. □

Auch im bunten Emaildekor unterscheiden sich diese wohl in Mesopotamien entstandenen Gläser von den Moscheelampen. Fehlen an letzteren die Figur des Menschen und des Tieres fast vollkommen, so sind die anderen in reichstem Maße damit geschmückt. Es fehlen letzteren aber wieder gänzlich die für die Lampen typischen Inschriften, ein Beweis, daß sie selten auf Bestellung angefertigt wurden.

Manche dieser Gläser kamen aus China zu uns, was für einen früheren Export nach diesem Reiche spricht. Große Verwandtschaft haben die Darstellungen mit denen der mesopotamischen Bronzen; es sind Jagdszenen, Tierkämpfe, Reitergruppen, Polospieler und allerlei Tiere, Vögel, Fische usw. Der auf Tafel [Seite 664] farbig reproduzierte berühmte kleine Henkelkrug (Höhe 18,5 cm) aus der Sammlung des Herzogs von Hamilton (jetzt Baron Alphons Rothschild-Paris)

repräsentiert diesen Dekor vortrefflich. Von großer technischer Fertigkeit zeugt der am unteren Halsansatz umgehende Rundstab, um den sich gekniffene Ösen legen, sowie der hübsche wellenförmige obere Henkelansatz. □

Den Hauptdekor der Laibung bildet der prächtige bunte Fries auf blauem Grunde mit Rankenwerk von sechs berittenen Polospielern, den am Henkel die Figur eines alten Dieners zu Fuß unterbricht, welcher eine Fruchtschale trägt. Den Hals ziert ein weißes Band, das in seinen Verschlingungen Felder mit strengem Laub- und Rankenwerk auf blauem Grunde bildet. Entstanden mag das Gefäß um 1300 sein. □

Von solchen Gläsern kamen die becherförmigen schon früh, d. h. seit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts nach dem Westen, zum Teil durch die zahlreichen Pilger aus dem heiligen Lande. Sie müssen im späten Mittelalter und in der Renaissance bei uns sehr geschätzt gewesen sein, denn eine nicht geringe Anzahl derselben sind uns im alten Besitze, mit reicher europäischer Goldschmiedemontierung erhalten. Als das früheste dieser in Europa montierten Gläser ist ein feiner Becher im British Museum (Waddeston Bequest des Baron Ferdinand Rothschild) anzusehen, der einen umgebenden reizvollen bunten Fries mit einem fürstlichen Gefolge trägt. Montiert ist er auf einem vergoldeten Silberfuß mit Krystallknauf als Nodus. Der Fries ist in rhombischen geperlten Feldern mit den französischen Lilien getrieben. Die Montierung selbst geschah gleichfalls schon im vierzehnten Jahrhundert, also gleich nachdem das Glas aus dem Orient nach Frankreich gekommen war. Das grüne Gewölbe besitzt zwei solcher Gläser (Abb. 531) mit figuralem Dekor und einer Montierung vom Ende des fünfzehnten und Beginn des sechzehnten Jahrhunderts. Einige dieser montierten Gläser, die heute in den Museen zu Chartres, Breslau usw. aufbewahrt werden, hat die spätmittelalterliche Tradition mit großen Herrschern, wie Karl dem Großen oder Heiligen, wie der heiligen Hedwig in Verbindung gebracht. Auch das durch Uhlands Gedicht bekannte Glas, das 'Glück von Edenhall' (bei Sir Richard George Musgrave of Eden hall) gehört hierher. Sehr lehrreich für den weit ausgedehnten Export der mesopotamischen Gläser ist eine im Jahre 1908 vom Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin aus Südrußland angekaufte Sammlung solcher Gläser, gegen 50, die aus Tatarengräbern des vierzehnten Jahrhunderts, im Gebiet des nordwestlichen Kaukasus, stammen. Durch diese glückliche Erwerbung ist unser Besitz an solchen Gläsern mit einem Schlage verdoppelt worden. Die Tataren kamen in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts in diese Gegenden; als Medium des Handelsverkehrs ist nach Sarre die genuesische Kolonie Kaffa, das antike Theodosia, anzusehen. Die Form der Becher ist stets die gleiche schlanke, nach oben etwas ausladende mit angeschmolzenem Ringfuße. Vom ehemaligen bunten und goldenen Emaildekor ist recht viel durch die Feuchtigkeit des Bodens verlorengegangen, aber durch eine prächtige Irisation ersetzt worden. Immerhin aber lassen die Reste des Dekors noch erkennen, daß es sich um dieselben Typen handelt, wie wir sie bereits besprochen. Etwas weniger sorgfältig in der Ausführung des Emailschmuckes als die meisten übrigen Gläser — ein Zeichen fast jeder Exportware — sind sie trotzdem noch von hohem künstlerischen Reize. □



[LINKS] BLAUE GLASFLASCHE MIT VERSILBERTEN ORNAMENTEN · PERSIEN, 18. JAHRHUNDERT · [MITTE] SCHALE UND SCHÜSSEL AUS BLAUEM GLASE · DIE SCHWERTLILIEN IM GOLDGRUND AUSGESPART UND MIT HELLEM EMAIL GEHÖHT · PERSIEN, 17. JAHRH. · [RECHTS] SURAHE, BLAUE GLASFLASCHE FÜR ROSENWASSER · PERSIEN, 18. JAHRHUNDERT · KUNSTGEWERBEMUSEUM BERLIN ·





Emailgläser dieser Art waren es wohl, die den Anlaß zur venezianischen Emailmalerei gegeben haben. Migeon verweist auf einige venezianische Übergangsstücke, welche hierbei beachtet werden müssen und von denen eines die Signatur des Glasmalers 'Magister Aldrevandin' trägt. □

Es ist zweifellos, daß auch in den übrigen Ländern der sarazenischen Kultur emallierte Gläser angefertigt wurden. Die alten arabischen Berichte nennen mancherlei Centren; auch die Mauren kannten und übten die Kunst. In der Alhambra gab es z. B. Fenster, bemalt mit Wappen, arabischen Schriftzeichen und historischen Darstellungen; aber das ist alles zerstört. Was die Rückeroberung durch die Spanier überdauert hatte, ging bei der großen Pulverexplosion des Jahres 1590 zu Grunde. Zu erwähnen sind hier nur noch die Fensterverglasungen Ägyptens aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, die sogenannten Kamariyas. Es sind dies kleine farbige Glasplättchen von großer Leuchtkraft, die in durchbrochene Stuckrahmen eingelassen wurden, die oberhalb der Gebetnischen sich ins Freie öffneten. Die Elemente des Dekors sind Vasen mit stilisierten Blüten, Inschriften usw. [Ein Exemplar im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin]. □

Einmal noch hat die Kunst der Glaserzeugung in mohammedanischen Landen eine Blüte erlebt, allerdings in später Zeit. Das war in Persien während des 17. und 18. Jahrhunderts. Heute noch existieren Glashütten um Ispahan. Eine alte Quelle berichtet von der Einwanderung venezianischer Glasarbeiter im 17. Jahrhundert. Und in der Tat lassen die noch erhaltenen persischen Gläser dieser Zeit [Museen zu Limoges, Paris, London usw.] deutlich die venezianischen Vorbilder erkennen, wenn sie auch unter der Einwirkung einer ganz anders organisierten Kultur und deren Bedürfnissen zahlreiche Abänderungen erfahren haben. Der Emaildekor ist seltener, dafür ist das Glas oft in der Masse gefärbt, grün und besonders blau in verschiedenen Tönen. Es sind zumeist hohe schlanke Vasen und Flaschen mit sehr langen, geschwungenen Hälsen [siehe die Tafel], die zur Aufbewahrung von Rosenwasser und anderen Parfüms, zum Besprengen mit diesen dienten. Neben den frei geblasenen Hohlgläsern gibt es auch gebuckelte, geriefelte, die durch Blasen in eine Hohlform entstanden sind. An die venezianischen Vorbilder erinnern noch die Fadenauflagen, gekniffenen Details und aufgelegten Rosetten. Sehr hübsche Wirkungen erzielte man bei den emaillierten unter diesen Gläsern dadurch, daß man die Ornamente entweder in Silber oder Gold aufmalte oder den Dekor aus dem vergoldeten Grund aussparte und dann noch mit Emailfarbe höhte. [Siehe die Tafel.] □

Islamitischen Ursprungs sind auch eine Anzahl GESCHNITTENER GEFÄSSE AUS GLAS UND BERGKRISTALL, die, zumeist in Edelmetall oder Bronze gefaßt, und zwar durch westeuropäische Goldschmiede des Mittelalters und der Renaissance, sich in alten Kirchenschätzen erhalten haben. Manches kam auch aus kirchlichem Besitze in Museen. Die alte Tradition bringt sie mit den Namen hoher und heiliger Personen in Verbindung, wie der hl. Kunigunde, Kaiser Heinrich II., der hl. Apollonia, der hl. Elisabeth und vor allem der hl. Hedwig, der Schutzpatronin Schlesiens. Allein sieben Gefäße werden seit dem späten Mittelalter als Hedwigsbecher bezeichnet. So viel steht fest, daß Gefäße dieser Art von Pilger-



Abb. 531: Syrische Emailgläser des 14. Jahrhunderts mit deutscher Silbermontierung aus dem 15. und 16. Jahrhundert. ☐ Grünes Gewölbe, Dresden ☐

fahrten aus dem heiligen Lande oder aus Kreuzzügen mitgebracht und den Kirchen geschenkt wurden. Die Zusammengehörigkeit der ganzen Gruppe ergibt sich aus technischen und inhaltlichen Übereinstimmungen. Sie sind in besonders tiefem, kräftigem Schnitt mit einfachen großzügigen Reliefdarstellungen geziert. Schatten und Licht scheiden sich infolge der starken Vertiefungen sehr energisch. Meist sind es stilisierte Tiere, Adler, Greife, schreitende Löwen oder Löwinnen und allerlei zur Füllung und Trennung der Figuren dienende Ornamente. Technisch ist es selbstverständlich irrelevant, ob das Material Kristall oder dickes Glas ist, da sich auf Gefäßen aus beiden Materialien verwandte Darstellungen finden, wenn auch die Kristalle als kostbareres Material zumeist sorgfältiger bearbeitet erscheinen. Die früheren Forscher haben allerlei Hypothesen über die Provenienz dieser Becher aufgestellt. Man hielt sie für deutsche Arbeiten unter orientalischem Einflusse; ein anderer dachte sogar an Böhmen und sah in ihnen die Vorläufer der fazettiert geschliffenen Gläser usw. Heute ist der islamitische Ursprung unbestritten, worauf ja schon die alte Tradition hindeutet. Als ein, wenn auch sekundärer Beweis für diese Provenienz ist die Tatsache anzusehen, daß ein bis ins sechzehnte Jahrhundert zurück zu verfolgendes gleichfalls als Hedwigsglas bezeichnetes Stück, das um 1567 ein Breslauer Goldschmied in Silber montierte, sich als ein mesopotamischer Becher mit flüchtigem roten Emaildekor um Fuß und Mündung erweist. ☐

Es berichten nun die alten arabischen Reisenden viel Rühmenswertes von Gefäßen aus geschnittenem Bergkristall. Nâssiri Khossrau, der schon Genannte, erzählt von solchen, die er in Kairo sah und die von großer Schönheit und reicher geschmackvoller Arbeit waren. Von hoher Bedeutung für die Geschichte des islamitischen Kunstgewerbes ist eine von Karabacek angeführte Notiz des Makrizi († 1442), der berichtet, daß es in vornehmen Häusern Brauch war, den Töchtern als Ausstattung einige mit Elfenbein oder Ebenholz intarsierte oder mit Lackmalerei verzierte Holzétageren zu geben, die dazu bestimmt waren, u. a. feine Fayencen, Silbergeschirr, silbertauschierte Bronzegeräte und Gefäße aus Berg-

kristall zu tragen. Gaston Migeon verweist auf alte arabische Schatzinventare, in welchen gleichfalls von solchen geschnittenen Bergkristallgefäßen in den verschiedensten Formen, zum Teil mit figuralem Schmuck und Namensinschriften, die Rede ist. ▢

Glücklicherweise ist uns ein solches Stück erhalten, eine montierte birnförmige Henkelkanne im Schatze von San Marco in Venedig. Zwei durch Blätter getrennte sitzende Löwen flankieren eine arabische Inschrift, aus der hervorgeht, daß das Gefäß unter einem 975–996 regierenden ägyptischen Fatimidensultan entstand.

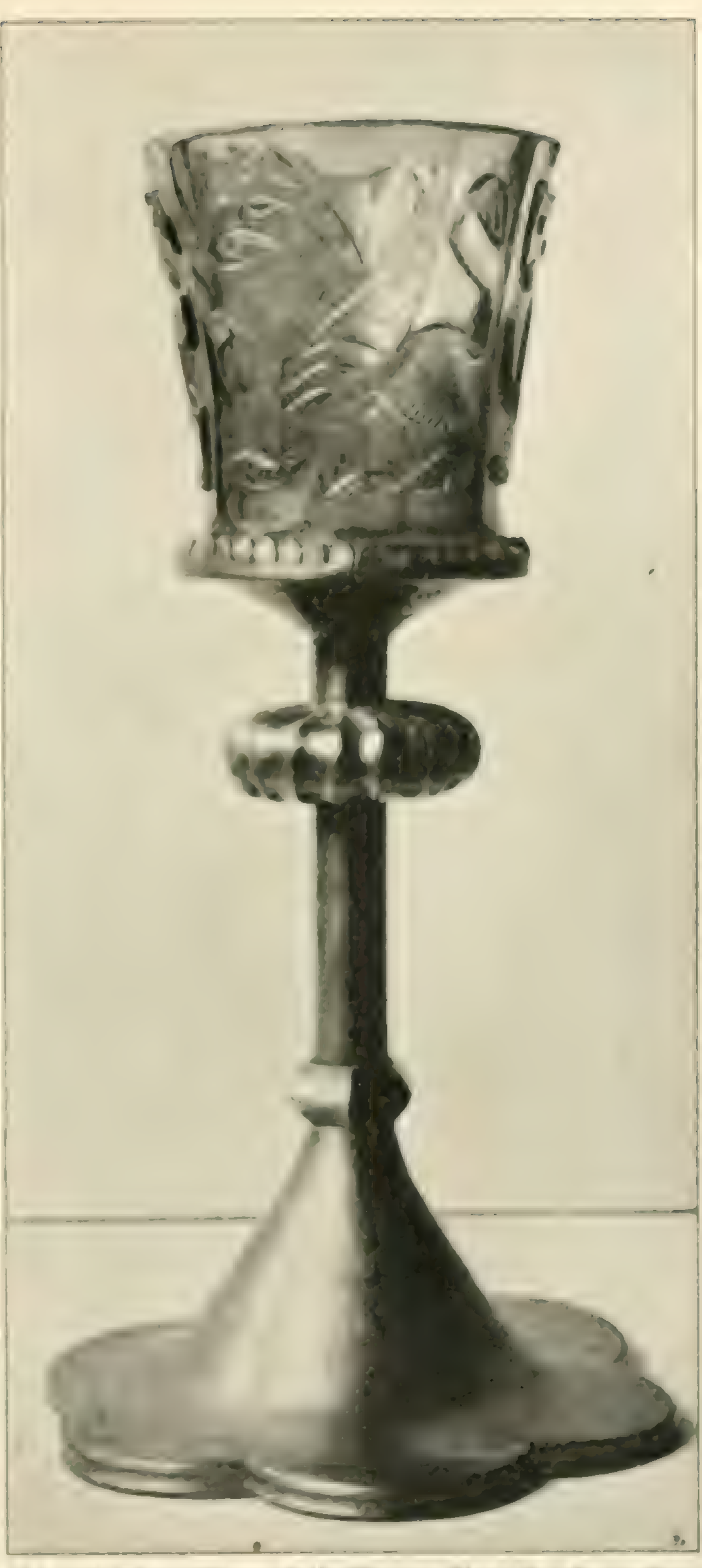


Abb. 532. Geschnittenes fatimidisches Glas 10. Jahrhundert in deutscher Bronzemontierung, gegen 1280. Germanisches ▢ Museum Nürnberg ▢

Vergleicht man nun dieses Venezianer Kristallgefäß, dem verwandte Stücke, gleichfalls in San Marco, dann im Louvre, im Viktoria- und Albert-Museum zu London usw. zur Seite stehen, mit den sog. Hedwigsgläsern, so ist die Entstehung in derselben Kulturzone und Zeit für beide Arten sofort evident. Die Fatimiden waren Herrscher über Ägypten und das damals arabische Sizilien. Für die Entstehung im Bereich der fatimidischen Herrschaft spricht auch der Reliefdekor des abgebildeten Bechers [Abb. 532], den das Germanische Museum zu Nürnberg besitzt. Die Montierung in vergoldetem Messing deutet, wie der Vergleich mit datierten Stükken ergibt, auf eine westdeutsche Goldschmiedewerkstätte des ausgehenden dreizehnten Jahrhunderts. Der auf dem Glas außer einem Löwen eingeschnittene Greif begegnet uns als Inventarstück der arabischen Kunst in Sizilien z. B. noch im Jahre 1181 am unteren Rand der in Gold gestickten deutschen Kaiseralba [Abb. 541]. ▢

Wir müssen Migeon unbedingt beipflichten, wenn er für diese geschnittenen Gefäße aus Bergkristall und Glas fatimidischen Ursprung in Ägypten oder Sizilien annimmt und sie in das zehnte Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung setzt. Schon der Umstand, daß die in europäischem Besitze befindlichen Exemplare, welche die Tradition in Verbindung mit mittelalterlichen Heiligen des zehnten bis zwölften Jahrhunderts bringt, ferner, daß sich eine Anzahl derselben urkundlich bis in den Ausgang des Mittelalters in diesem Besitze zurückverfolgen lassen, gestattet eine Datierung in die zweite Hälfte des zehnten und wohl auch noch die erste Hälfte des elften Jahrhunderts. □

KERAMIK. Es ist schon in der Einleitung hervorgehoben worden, daß einige Gebiete der mohammedanischen Keramik bereits seit längerer Zeit die Freude und Aufmerksamkeit der Sammler erregten. Die türkischen Halbfayencen, die man früher in Rhodos entstanden glaubte, mit ihrem prächtigen bunten Dekor, die maurisch-spanischen Lüsterschüsseln und die Azulejos, die spanischen Fliesen, sind dies in erster Linie gewesen. Eine genauere systematische Beschäftigung mit der Kultur des vorderasiatischen Islams, Funde an Ort und Stelle, Reiseberichte ergaben aber, daß es sich bei diesen Objekten eigentlich um späte Produkte, jüngerer Glieder einer langen glänzenden Reihe handelt. Und das jetzt vorliegende überraschend große und vielgestaltige Material wird sich noch im Verlaufe künftiger Forschungen bedeutend ausbreiten. Besonders viel wird zu hoffen sein von systematischen Ausgrabungen, wie sie in Persien (dem antiken Rhages, pers. Ray) und Fostât, dem Platze des ältesten sarazenischen Kairo, vorgenommen wurden. In erster Linie, was die Sicherstellung der Orts- und Zeitbestimmungen angeht, die gerade im speziellen Falle recht schwierig ist, weil es relativ sehr wenig islamitische Keramiken gibt, die Datierungen oder erklärende Inschriften irgendwelcher Art zeigen. Eine gewisse, bisher auch recht gewinnbringend ausgebeutete Möglichkeit besteht allerdings, solche Bestimmungen zu machen, das ist mit Hilfe der Baukeramik. Es zerfällt nämlich die keramische Produktion des Islam in zwei große Gruppen, die zum Schmuck der Bauten dienenden Fliesen, mit denen diese auf der Außen- oder Innenseite bekleidet wurden und in die Gefäßkeramik. Die meisten der Bauten, mögen es nun Moscheen oder Grabbauten, Schulen oder Karawansereien sein, sind datierbar, da sie zumeist unter der Regierung besonders markanter Herrscher als Denkmäler ihrer Tätigkeit entstanden sind. Somit ist auch der Fliesenschmuck derselben ungefähr zu datieren. Ein heiliges Gebäude, eine Moschee oder ein Grabbau ist schon durch seinen zeremoniellen Charakter eher vor Demolierung oder Beraubung geschützt als ein profanes, so daß diese Bauten, wenn sie mit buntem Fliesenschmuck versehen sind, eine unschätzbare Handhabe bieten, auch zur Bestimmung der viel beweglicheren und zerbrechlicheren Gefäßkeramik, die somit nur aus technischen und ornamentalen Verwandtschaftselementen auf dem Vergleichswege mit den Fliesen lokalisierbar und datierbar sind. □

Im schroffen Gegensatz etwa zur altgriechischen Vasenmalerei oder zum figuralen und ornamentalen Dekor der italienischen Renaissancemajoliken und der bunten Hafnerarbeiten der deutschen Renaissance und in naher Verwandtschaft

mit der ostasiatischen Keramik gehen die Produkte der islamitischen Kunsttöpferei selten über die ungezwungen gegebenen und geforderten Möglichkeiten des Materials in Form, Glasur und Bemalung hinaus. Ein solches Gefäß bleibt immer das Produkt einer gesunden, seiner Fähigkeiten und Möglichkeiten bewußten Kunstgattung, die ihre Eigenart und Selbständigkeit kennt und nie eine andere als eine rein dekorative Wirkung mit der Verzierung der Gefäße anstrebt. Die menschliche oder tierische Gestalt ist stets in möglichst vereinfachter, stilistisch konzentrierter Form gegeben, niemals herrscht das Bestreben einer akademischen getreuen Naturnachahmung. Dieses gesunde Prinzip ist auch mit eines der Geheimnisse des entzückenden tiefen Reizes, welchen die islamitische Kunsttöpferei auf uns ausübt. Je mehr wir uns mit derselben beschäftigen, desto ehrlicher wird unsere Bewunderung, ob wir nun die souveräne Leichtigkeit und Feinheit des Dekors, den Glanz und die Leuchtkraft der Glasuren oder die einfache geschmackvolle Sicherheit der gewählten Formen beachten. Und dabei diese enorme Vielseitigkeit der Technik und des Dekors! □

FAYENCEFLIESEN MIT FARBIGEN GLASUREN □

Die denkbar größte Ausdehnung und Verwendung fand die islamitische Fayencekeramik durch ihren uralten engen Zusammenhang mit der Baukunst. Die Ägypter, die mächtigen kulturreichen Babylonier und Assyrier, endlich die Perser seit der Achämenidenzeit kannten und liebten die Bekleidung ihrer gewaltigen Bauten mit glasierten Tonziegeln. Geht doch die glasierte Wandverkleidung aus Susa mit den Relieffiguren schreitender Krieger (im Louvre), die aus dem Königspalast daselbst stammt, bis in die Zeit um 500 vor unserer Zeitrechnung zurück. Und die kürzlich in Susa ausgegebenen achämenidischen Gefäße bezeugen gleichfalls ein bedeutendes ornamentales Empfinden in der Dekorierung der gut geformten Geschirre. □

Merkwürdig ist die wohl auf fortwährender Überlieferung beruhende technische Übereinstimmung dieser oben genannten achämenidischen Ziegelreliefs mit den ersten sicher zu datierenden türkischen Bauten, die Mohammed I, der Sultan der Osmanen, wohl durch persische Werkmeister, in Brussa erbauen ließ. Die in der Masse gefärbten Zinnglasuren wurden nämlich dann erst auf den Tonkern aufgetragen, wenn die Konturen der Zeichnung mit einer unschmelzbaren Tonmasse vorgelegt worden waren. So lagen die Glasuren in lauter Einzelzellen, wodurch beim Brande ein Ineinanderfließen der schmelzenden Glasuren verhindert wurde. Und diese Technik der 'toten Ränder' oder 'Schutzränder' an den Reliefs von Susa finden wir wieder an den Ziegeln der 'grünen Moschee' (1424) und der ‚grünen Turbe', des Mausoleums Mohamed I in Brussa. Der farbige Schmuck dieser Bauten mit Fliesen ist kein totaler, wie im folgenden Jahrhundert, sondern nur auf einzelne Teile beschränkt. Die Bogennischen am Äußeren, im Innern die Gebetsnischen, die drei Bogen an der Eingangsseite und die Sultansloge im oberen Geschoß sind bei der Moschee damit bekleidet. Ähnlich ist die 'grüne Turbe' dekoriert. Zu erwähnen ist noch der obere Abschluß der Gebetsnischen mit glasierten Stalaktitengewölben. Die Fliesen im Innern bilden sternförmige und polygonale Felder mit vergoldeten Arabesken, türkisfarbenen Ranken und weißen Blüten, alles



Abb. 533. Buntes Fliesenfeld mit persischem Rankenwerk. Aus der Moschee Piali Pascha zu Konstantinopel [1565—1570]. Kunstgewerbemuseum Berlin ◻

auf tieftönigem, kobaltblauem Grunde. Von der stark hervortretenden kupfergrünen Glasur, den viele Ziegel, besonders auf der Außenseite tragen, rührt der Name 'grüne Moschee' und 'grüne Turbe'. Hier in Brussa an diesen Bauten finden sich auch Fliesen in der reinen Fayencetechnik, d. h. es wurden die Glasuren nicht mehr direkt auf den stumpfen roten Tongrund aufgetragen, sondern auf einer diesen überziehenden weißen Zinnglasur, eine Technik, die in den folgenden Jahrhunderten in Persien unter den Sefeviden immer mehr angewandt und ausgebildet wurde, besonders nach der Seite einer freien malerischen Wirkung. Außer den beiden Gebäuden in Brussa gibt es aus der Regierungszeit desselben Mohammeds I und, nach Sarre, kurz darauf noch einige andere technisch verwandte Bauten in Konstantinopel und Nicaea [gleichfalls eine 'grüne Moschee'] aber immerhin ist diese ganze Gruppe, obwohl in der türkischen Machtsphäre liegend, eine importierte persische Erscheinung, die bald von der später zu besprechenden charakteristischen türkischen Halbfayence verdrängt wird. ◻

FAYENCEFLIESEN MIT ZINNEMAIL ◻

Dafür wird die echte Fayencemalerei auf weißem Zinnemailgrund in Persien, wo sie ja seit zwei Jahrtausenden geübt worden war, im ausgedehntesten Maße zum keramischen Dekor der Bauten unter den Sefeviden [sechzehntes und siebzehntes Jahrhundert] herangezogen. Am meisten und künstlerisch bedeutsamsten geschah dies in der Residenz dieser Herrscher, in Ispahan. Der mächtigste aus dieser Dynastie, Schah Abbas I. [1586—1628], dem Ispahan sein Aufblühen und seine Bedeutung verdankt, war ebenso groß und glücklich als Eroberer wie als Staatsmann. Dieser außerordentliche Aufschwung des Reiches brachte auch eine



JAGDFLIESENBILD AUS ISPAHAN, PERSISCHE FAYENCE UM 1600 · PERSISCHE MOSAIKFLIESE MIT FARBIGEN GLASUREN · 15. JAHRHUNDERT, ERSTE HÄLFTE





Renaissance der Künste, welche sich in erster Reihe durch die Erbauung prächtiger kirchlicher aber auch profaner Monumentalbauten, die leider fast alle nicht mehr sehr gut erhalten sind. Am markantesten und auch am besten konserviert repräsentiert sich heute noch die große Moschee des Schahs [Mäsdschid Schah], die um 1590 errichtet wurde und auf das Verschwenderischste mit Fayencefliesen belegt ist. Der Typus erhält sich bis ins Ende der Dynastie, die 1722 nach der Eroberung von Ispahan durch die Afghanen aufhörte. Die Musterung dieser Wandfliesen steht in engstem Zusammenhang mit jener der persischen Knüpfteppiche dieser Zeit. Und manche Felder an den Wänden der großen Schahmoschee in Ispahan, wie z. B. die den großen Kielbogen des Eingangstores flankierenden rechteckigen Panneaux, wirken wie direkte Kopien solcher Teppiche. Das breite, so straff stilisierte Rankenwerk erfüllt auch in schönem Rhythmus die Zwickel der Kielbogen, die Kuppel und die glatten Wände. Horizontale und vertikale Streifen tragen feierliche kufische Inschriftenfriese, die man gern in leuchtendem Weiß auf den blauen Grund setzte. Ganz anders ist der Fliesendekor der Profanbauten. Sie geben das heitere schöne Abbild des vornehmen persischen Lebens in figurenreichen Szenen wieder. Helle, leuchtende, festliche Farben auf dem weißen Zinnemailgrund zeigen Haremsbilder, Gesellschafts- und Jagdszenen, Kämpfe, zum Teil aus der alten Heldensage des Reiches. Auch hier wieder haben wir Pendants in verwandten gleichzeitigen Kunstäußerungen, in den bereits besprochenen Miniaturen, den Jagdteppichen und Seidenbrokaten sowie den Samtstoffen. Meist schmückten diese Fliesen die Sockel der heiteren Pavillons, die in blühenden prächtigen Gärten lagen, Anlagen, deren Schönheit und Zauber uns manche der Teppiche noch erhalten, deren Fond einen solchen Garten schildert. Der Pavillon im Garten Tschehar-Bag bei Ispahan, den Schah Abbas anlegte, trägt den reichsten Fliesenschmuck dieser Art. Im Viktoria- und Albert-Museum zu London sowie im Louvre hängen zwei solcher Fliesen, die vom Pavillon der vierzig Säulen zu Ispahan stammen und in reicher Gartenlandschaft vornehme Haremsdamen schildern, welche sich unterhalten und Besuche empfangen. Wichtig ist besonders das Londoner Exemplar wegen der zahlreichen auf demselben abgebildeten Gefäße von verschiedener Form und Dekor, unter denen z. B. auch lustrierte Vasen vorkommen. Aus Ispahan stammt auch das auf der Tafel abgebildete Panneau [aus dem Kunstgewerbemuseum Berlin], welches um 1600 zu datieren ist und bezeichnend für die Palette sowie des Farbenempfindens der damaligen Zeit in Persien ist. Mit Recht weist Otto von Falke auf die Bevorzugung eines leuchtenden hellen Gelb. Auch nach Indien wurden Technik und Stil dieser persischen figuralen Fliesen getragen. Einige solcher Fliesen mit gleichfalls stark hervortretendem Gelb aus Lahore [Viktoria- und Albertmuseum], stammen von Bauten der Mogulzeit [siebzehntes Jahrhundert].

Von allen Ländern der islamitischen Kultur ist Persien dasjenige, welches schon seit dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, dem Einfalle des Mongolenherrschers Dschingis-Khan, vielleicht sogar schon früher, starke chinesische Einflüsse erlebte, die besonders in der Keramik auf verschiedene Weise sich äußerten. Im achtzehnten Jahrhundert waren es namentlich die chinesischen Por-

zellane im Genre der sog. 'famille rose' mit dem eigenartigen Rosenrot, welche Veranlassung boten, die Palette des persischen Fliesenmalers um diese rote Farbe zu bereichern. Die Grenzen des alten strengen und hohen Stils wurden durchbrochen, neben diesen technischen Einflüssen schuf das nachgeahmte Porzellan auch eine stilistische Umwandlung. Die Teppichmuster verschwanden, an ihre Stelle traten die naturalistischen vollen Blütenbouquets und Streublumen. Die prächtige Eigenart der alten guten Fayencefliesen aber ging damit gleichfalls unter, besonders in den Arbeiten der Teheraner Töpfer, während in den Werkstätten zu Schiras die tüchtige alte Tradition noch länger bestehen blieb. □

In den äußersten Westen des Islam, nach Spanien, kam im Gefolge der neuen Religion auch die Sitte, mit farbigen Fliesen die Wände zu bekleiden. Sie wurde dort allgemein üblich und noch lange nach der Vertreibung der Mauren herrschte der Gebrauch der Azulejos, wie die Platten nach einem persischen Stammwort genannt wurden, das ursprünglich nur blau glasierte Platten bedeutete. In der ausgedehnten Weise wie im Orient selbst, verwandten die Spanier allerdings die Azulejos nicht, meist beschränkten sie sich darauf, nur den unteren Teil der Wände zu belegen. Die ältesten, meist heraldisch dekorierten Azulejos, in der Sammlung des Don Osma in Madrid, dem wir auch wertvolle Aufschlüsse über die Entwicklung dieser Fliesen verdanken, stammen aus dem dreizehnten Jahrhundert und tragen eine primitive grüne oder manganfarbene Glasur auf dem Scherben. Im vierzehnten Jahrhundert beginnen die ältesten Azulejos der Alhambra; auch in Sevilla finden sich zahlreiche verwandte Typen. Die Botegen von Sevilla haben wahrscheinlich auch den Löwenanteil an der gesamten Produktion der Azulejos. Mosaikartig sind kleine, geradlinig geschnittene und in der Masse gefärbte Fayenceplättchen zu streng geometrischen Mustern zusammengefügt. Vor dem Brande mußten die Plättchen bereits geformt werden. Natürlich ergaben sich beim Zusammenfügen der Stückchen zahlreiche Unregelmäßigkeiten, die besonders dadurch noch störten, daß infolge der minimalen Größenverhältnisse der einzelnen Stücke überaus zahlreiche Fugen und damit auch klaffende Stellen sich zeigten. Eine kleine Abweichung von der Geraden, ein kleiner Wurf im Brande genügt schon. Deshalb suchte man nach einem einfacheren und leichteren Prozeß. Man verließ das Mosaikverfahren und preßte das Muster erhaben auf größere Platten. Daneben treffen wir bei den runden und geschweiften Teilen wieder die uralte persische Technik der 'toten Ränder' [hier 'cuerda seca' genannt], die durch aufgemalte schwarze Konturen gebildet wurden. Inhaltlich bestand zunächst kein Unterschied zwischen den alten Mosaikazulejos und den geformten großen Platten, aber allmählich verschwanden die einfachen geometrischen arabisch-maurischen Muster hinter denjenigen der auch in Spanien um sich greifenden Renaissance. Als Philipp III. im Jahre 1610 die letzten Reste der maurischen Bevölkerung, die Morisken, zur Auswanderung nach Nordafrika zwang, gingen auch die letzten Azulejosbotegen zu Sevilla nach einer durch drei Jahrhunderte blühenden Tätigkeit zugrunde. □

FAYENCE-MOSAIKFLIESEN. Ebenso technisch schwierig wie dekorativ und voll Wirkung sind sodann die ostislamitischen zentralasiatischen Fliesenmosaiken,

die sich aus der bereits besprochenen Backsteinornamentik heraus entwickelt hatten. Charakteristisch für solche Bauten sind die monumentale große Portalnische in hohem Kielbogen und die Kuppeln. Ursprünglich sind sie nur mit Rohziegeln gemustert, aber im dreizehnten bis vierzehnten Jahrhundert weisen die mongolischen Bauten und die türkisch-seldschukischen, besonders in Koniah, neben diesen Ziegeln solche mit grünen und besonders blauen Glasuren auf, und zwar in Kobalt- und Türkisblau, zu denen bald die Anwendung der schwarzen und weißen Glasuren hinzukamen. Immer mehr tritt das Rohziegelbau zurück zugunsten der bunt glasierten Ziegel. F. Sarres grundlegendem Buche 'Denkmäler persischer Baukunst' verdanken wir die Möglichkeit, die Entwicklung in Persien überblicken zu können. Eines der Hauptdenkmäler ist die Grabmoschee des Chodabende Chan [1304 bis 1316] in Sultanieh. Die Kuppel ist total mit türkisblauen Ziegeln verblendet. Das Innere der Pfeiler und Wände, die Fassade der Moschee selbst und der Minarets ist mit weißen Verblendern und rhombisch angeordneten kobalt- und türkisblauen Ziegeln verkleidet. Dazu kommen noch im Innern reliefierte Friese, die von blauen Streifen eingefaßt werden und wiederum, so die Augen der Sterne, mit türkisblauen Einlagen versehen sind. Ähnlich ist der Dekor anderer gleichzeitiger und jüngerer persischer Bauten. □

'So lange man über gradlinige geometrische Muster nicht hinausging, genügten Fliesen, die zuerst geformt und dann glasiert wurden' [Falke]. Sowie aber schwierigere Ornamente mit geschweiften und geschwungenen Linien, z. B. die Inschriftfriese dazu kommen, mußte man einen anderen, viel komplizierteren Vorgang wählen und schuf damit die eigentliche Mosaikarbeit. Es wurden nämlich die einzelnen Teile aus bereits fertig gebrannten und glasierten Platten herausgeschnitten und durch Mörtel mit dem Rohziegelgrund vereint. Seit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts tritt die Technik auf und zwar zuerst an persischen Bauten. Zweifellos sind die technischen Vorbilder in den antiken und byzantinischen Mosaikarbeiten aus verschiedenfarbigem Marmor zu suchen. □

Ein weiterer und der letzte vollendende Schritt war dann der, daß man auch den das Muster umgebenden Grund, den Fond, von dem sich dasselbe abhob, gleichfalls aus den glasierten Platten schnitt, 'so daß die zu verzierende Platte vollständig mit einem Fayencemosaik überdeckt war'. Bis weit in das achtzehnte Jahrhundert hinein blieb diese Mosaiktechnik einer der glänzendsten Zweige islamitischer Kunsttätigkeit, die im ganzen Gebiete der Religion hervorragende Werke geschaffen hat. Die Palette wurde immer reichhaltiger. Längst genügten die vier ursprünglichen Farben nicht mehr. Grün, gelb und braun, gleich der schwarzen und kobaltblauen Farbe sind durchsichtig, während türkisblau und die weiße Zinnglasur opak sind. Die auf der Tafel farbig abgebildete geschnittene Mosaikfliese des Berliner Kunstgewerbemuseums [Persien, fünfzehntes Jahrhundert, erste Hälfte] gibt einen guten Einblick in die reiche schimmernde Leuchtkraft und den Reiz der graziösen leichten Ornamentik. Die volle Ausdehnung der Palette ist hier bereits erreicht. □

Eine größere Anzahl außerordentlich charakteristischer Beispiele der Mosaikfliesen bewahren andere europäische Museen. So besitzt das Museum für

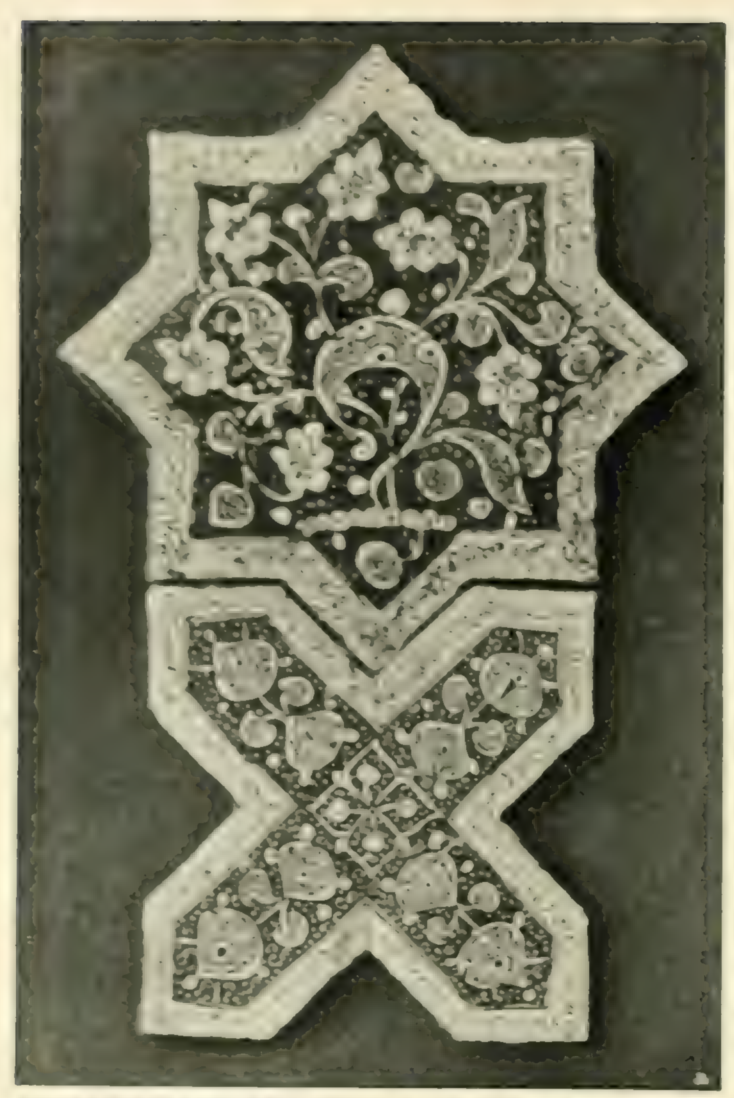


Abb. [illegible]: Persische Lüsterfliesen aus Veramin [1262] Kunstgewerbemuseum in Berlin ◻

Kunst und Gewerbe in Hamburg einen türkisblauen und weißen Fries [um 1400] von der kleinen Grabmoschee des Bairan Khuli Khan zu Fathabad bei Bokhara, das Viktoria- und Albertmuseum Stücke aus der Madrasch zu Ispahan usw. ◻

Eine bedeutende Rolle spielt seit ungefähr 1400 die Fliesenmosaik an den Bauten in dem mächtig emporblühenden Samarkand, die Timur und die ihm nachfolgenden mongolischen Herrscher errichteten. Offenbar hatte man sich persische Arbeiter dazu verschrieben, denn Muster und Technik unterschieden sich in nichts von den persischen Mosaiken. Und bis in das siebzehnte Jahrhundert finden wir an den Samarkander Bauten Fliesenmosaiken, die nach Falke in der späteren Zeit stärker als die persischen, chinesischen Einflüssen unterlegen sind. Bei ihrem Zug nach dem Osten kamen die timuridischen Herrscher bis nach Indien, wo sie die bereits geschilderte Mogulherrschaft begründeten. Mit ihnen kam, allerdings technisch etwas degeneriert, die Mosaikfliesenerzeugung nach Indien. ◻

Auch der islamitische Westen kennt in derselben Zeitepoche Mosaikfliesen, die übrigens heute noch in Marokko angefertigt werden. Es scheint aber, daß die Technik nicht aus Persien kam, sondern sich selbständig entwickelte. Die charakteristischen streng geometrischen Muster sind wenigstens ganz unabhängig vom Dekor der ostislamitischen, in erster Linie der persischen Mosaiken. ◻

FAYENCEFLIESEN MIT LÜSTERDEKOR ◻

Die Fliesen und Gefäße aus Fayence mit metallisch schimmerndem Lüsterdekor [von den Franzosen reflet métallique oder lustre métallique genannt] sind eine spezifische Schöpfung des islamitischen Kunstgewerbes von höchstem künstlerischen Reize. Technisch sind sie als Muffelmalereien zu bezeichnen. Es ist nicht etwa Gold, das diesen Lüster hervorbringt, sondern es sind Schwefelverbindungen von Eisen, Silber und besonders Kupfer, denen man Ocker beigefügt hat. Im schwachen Muffelbrande wurden die auf eine im Scharffeuer schon vor-

her eingeschmolzene undurchsichtige Zinn- oder eine durchsichtige Bleiglasur ganz dünn aufgetragenen Lüsterfarben fixiert und dann poliert. □

Der Ursprung der Technik des Lüsterdekors liegt noch im Dunkel, eines der vielen noch zu lösenden Rätsel auf dem Gebiete der alt-mohammedanischen Kunst. Nach Mesopotamien und Persien weisen alle Spuren. Einen bemerkenswerten Anhalt geben einige lüstrierte rhombische Fliesen in der Gebetsnische der Moschee Sidi Okba zu Kairuan bei Tunis mit allerdings sehr archaisch wirkenden stilisierten Blüten und Blättern; die Inschriften auf den Fliesen besagen, daß sie im Jahre 894 aus Bagdad bezogen worden seien. Vorausgesetzt, daß diese Lesung richtig ist, hätten wir in diesen Fliesen die bisher ältesten datierten Lüsterfayencen vor uns. Die nächste Zeitbestimmung, aus dem Jahre 1217, finden wir an einer persischen Fliese zu London, dargestellt sind auf ihr zwei Hasen. Persien ist auch das einzige ostislamitische Land, das in zahlreichen mittelalterlichen Moscheen Lüsterfliesen als Wandschmuck erhalten zeigt. Es wird bei der Besprechung der Gefäßkeramik noch weiterhin von der Entwicklung der Technik die Rede sein. Hier sei nur die eine Tatsache bereits betont, daß spätestens im dreizehnten Jahrhundert die Technik in verschiedenen Ländern des Islam bekannt war. Das beweisen datierbare Funde von lüstrierten Gefäßfragmenten aus Fostât (Ägypten), Rhages oder Ray (Persien) und Rakka (Mesopotamien, am Euphrat gelegen). Dazu muß noch eine Notiz des Geographen Edrisi gehalten werden, der in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts von goldfarbigen Geschirren in Spanien berichtet. □



Abb. 535 Persische lüstrierte und blauglasierte Fliesen aus □ dem 13. und 14. Jahrhundert. Sammlung Sarre, Berlin □

Das Grabgebäude eines Imam, der Imamzade Yaya zu Veramin bei Teheran enthält heute noch einen imposanten Schmuck an Goldlüsterfliesen, die 1262 in den Bau eingefügt wurden. Zahlreiche Fliesen in europäischen Sammlungen stammen übrigens aus diesem Bau, auch die hier reproduzierte (Abb. 534) des Berliner Kunstgewerbe-Museums. Außer dieser Imamzade zeigen nach den Berichten der Reisenden, wie Dieulafoy und Sarre, noch viele andere persische Bauten des dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts den goldschimmernden Fliesenschmuck. □

Wir können zwei Hauptformen dieser Fliesen unterscheiden, die beide unsere Abbildung veranschaulicht. Entweder sind sie in Kreuzform mit abgeschrägten Ecken oder als achtspitzige Sterne gebildet und zwar so, daß die Kreuzarme den

von je vier Sternfliesen gebildeten Raum ausfüllen [wie dies Abb. 535 veranschaulicht]. Ausgenommen sind natürlich diejenigen Fliesen, welche als Friese, Füllungen von Gebetsnischen, Kanten usw. dienten und dementsprechend geformt werden mußten. Eine stark glasige, in ziemlich dicker Schicht auf dem scharf gebrannten Scherben aufliegende gelbliche Zinnglasur bildet bei den Fliesen den Malgrund für den Goldlüster, welche bei den früheren Stücken, die laut ihren Datierungen aus dem dreizehnten Jahrhundert stammen, eine ebene Fläche bildet. Erst später, gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts, begann man die Fliesen im Flachrelief zu pressen und dadurch die schimmernde Wirkung des Goldlüsters bedeutend zu heben. Reliefiert waren und zwar schon seit dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts, die oben erwähnten besonderen Baudetailformen [Friese, Mihrabfüllungen usw.], bei welchen man außer dem Goldlüster auch Kobaltblau anwandte, wobei letztere Farbe zur Höhung und Betonung der Schriftfriese und Arabesken diente. Häufig erscheint die blaue Farbe ausgeflossen und mit der Glasur verschwommen, ein Fehler, den die persischen Töpfer der Wirkung des Wassers zuschrieben. Man hat offenbar keinen weiteren Anstoß daran genommen, eine recht charakteristische Erklärung für das Kunstempfinden der Perser. □

Der Ton der Lüsterfarbe ist durchaus nicht einheitlich. Die verschiedenen Scherbenfunde, die alle so ziemlich der gleichen Zeitepoche angehören, ja sogar Fliesen an demselben Bau variieren von einem lichten gelb-goldenen Schimmer bis zu einem dunklen kräftigen braunen Bronzeton; diese Variationen erklären die technischen Sachverständigen mit der stärkeren oder geringeren Beimengung von Silber. □

Sofort fällt bei den Goldlüsterfliesen auf, daß sie und zwar sowohl die stern- als die kreuzförmigen, stets ihr eigenes abgeschlossenes Muster haben, welches von einem Rand umgeben ist. Dieser Rand trägt häufig Inschriften. Drei Hauptarten des aus dem Lüstergrund weiß ausgesparten Dekors lassen sich unterscheiden, nämlich Darstellungen von Menschen, Darstellungen von Tieren und endlich Muster aus Blüten und Stauden in einer sofort erkenntlichen weichen Stilisierung mit einer 'eigentümlich lappigen Formbildung'. □

Die Fliesen mit figuralem Dekor, deren eine ganze Anzahl aus den Trümmern von Rhages nach Europa gekommen ist, geben hübsche frische Darstellungen aus dem Leben: Musiker, sitzende Frauen [Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin] usw.; eine derselben [bei Don de Osma in Madrid], veranschaulicht sogar eine Karawane auf dem Marsche. Die Figuren sind untersetzt, derb und kompakt. Die älteren unter den figuralen Fliesen zeigen noch einen ziemlich rein persischen Typus; kurz nach dem Einfall der Mongolen jedoch, die 1221 Rhages, die blühende Hauptstadt des Reiches zerstörten, können wir bei den Figuren, besonders in den Gesichtstypen, einen mongolischen Einschlag erkennen, der gegen das Ende des Jahrhunderts immer stärker wird [vgl. den Phönix Abb. 535] und in Persien nicht nur nicht mehr aussetzt, sondern in der Kunst dieses Landes, und zwar außer der Keramik besonders bei den Textilien direkt als ein stilbildender Faktor bezeichnet werden muß. Es wird übrigens bei Besprechung der lüstrierten persischen Gefäße noch davon die Rede sein, daß wir vielleicht schon für die Zeit vor dem Mongolen-

einfall, etwa im elften und zwölften Jahrhundert, eine gewisse Beeinflussung der mesopotamisch-persischen durch die chinesisch-mongolische Kunst annehmen müssen. □

Die Fliesen mit Tierfiguren zeigen entweder die Tiere einzeln (Kamele usw.) und in Rudeln (Antilopen, Hasen usw.) oder als Jagddarstellungen (vgl. auf Abb. 535 die Reliefffliesen), besonders in Form der im Vorhergehenden so häufig angeführten Tierkämpfe. Auch die Tierfliesen zeichnen sich bei aller Vereinfachung in der Darstellung, welche an die persischen Handzeichnungsskizzen erinnert, durch Frische und natürliches Leben aus. □

Von der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts an können wir häufig den Brauch beobachten, daß die kreuzförmigen Fliesen nicht mehr mit Lüsterfarbe bemalt, sondern im flachen Relief geformt und dann mit einer türkisblauen Glasur vollständig überzogen wurden (Abb. 535). □

Die Reliefierung wird, wie gesagt, gegen Ende des Jahrhunderts auch auf die mit Lüster zu bemalenden Fliesen ausgedehnt, besonders auf die größeren, von Inschriftfriesen umgebenen Stücke, wobei man, wie schon früher, die Inschriften durch kobaltblaue Färbung von dem Goldlüstergrund abzuheben wußte (z. B. Mihrabfüllung aus einer Moschee zu Nateng im Indiamuseum, dreizehntes bis vierzehntes Jahrhundert). Das Hauptstück solcher reliefierter Lüsterfliesen befindet sich in der an islamitischen Lüsterfayencen jeder Art überaus reichen englischen Sammlung Godman und zeigt den König Bahrom V. auf der Jagd, wie er auf einem Kamel sitzend den Bogen spannt. Die Fliese stammt aus einem alten Schlosse zu Mazanderan und ist auf das Allernächste mit einer großen Lüstervase in Petersburg verwandt (Abb. 537), die noch zu besprechen sein wird. □

Neben dieser im Muffelofen aufgebrannten Lüstervergoldung kannten die persischen Töpfer eine andere, allerdings nicht sehr häufig angewandte Art des Golddekors, die wohl von der Glasmalerei übernommene Vergoldung, und zwar auf Fliesen mit tiefdunkelblauer oder türkisblauer Glasur. Auch hier sind zumeist kreuz- und sternförmige Fliesen der Malgrund. Mit einer rotbraunen Farbe zeichnete man die Umrisse der Zeichnung vor, belegte diese mit Blattgold, das sodann in Muffelbrand aufgeschmolzen wurde. Pflanzliche Motive und fliegende Vögel bilden die Hauptdekorationsmotive, zwischen denen in weißer Farbe flüchtige Schnörkel eingestreut erscheinen. Die in europäischen Museen und Sammlungen (Museen zu Hamburg, Berlin und London, Sammlung Sarre) befindlichen Fliesen mit dieser Vergoldung scheinen alle von demselben Bau des vierzehnten bis fünfzehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich aus Taebris, zu stammen. Eines der bedeutendsten Stücke ist eine Mihrabnische in der Sammlung Sarre, welche die feierliche und dekorative Schönheit solcher Fliesen sehr gut zur Geltung bringt.

Sicher festzustellen ist die Provenienz bei einer Fliese im Museum zu Sèvres mit vergoldeten Schriftzügen und Ranken (sechzehntes Jahrhundert, Anfang), die aus der Moschee zu Caswin stammt. Auch an der 'grünen Moschee' zu Brussa, dem Prachtbau des Osmanensultans Mohammed I. ist diese Technik der Vergoldung sporadisch nachzuweisen. Das Indiamuseum zu London besitzt z. B. eine grünglasierte achtseitige Fliese mit einem goldenen Rankenmuster. □

Wie bereits mitgeteilt, berichten schriftliche Quellen vom Vorkommen des Goldlüsters an spanischen Fayencen des zwölften Jahrhunderts. Doch scheint er in überwiegendem Maße hauptsächlich auf Geschirren zur Anwendung gekommen zu sein. Es ist uns eigentlich nur ein einziges Denkmal spanischer lüstrierter Fliesenkeramik bekannt, das allerdings infolge seiner hervorragenden künstlerischen Qualität, seiner Größe und der Inschriften von höchster Wichtigkeit ist, ein kunstgeschichtliches Dokument ersten Ranges. Es ist eine ungefähr einen Meter hohe, rechteckige Wandfliese aus Granada, in der Sammlung des Don de Osma zu Madrid, das wie die Kopie eines Wandteppiches anmutet. Die Umrandung des Mittelfeldes trägt arabische Inschriften mit dem Namen des Abul Hadschadsch, der 1408—1417 als Kalif zu Granada herrschte. Das Mittelfeld selbst ist mit symmetrisch angeordneten großen Blattarabesken ausgefüllt, durch die sich graziöses Rankenwerk zieht. Dreimal ist das Wappen von Granada angebracht. Sarre hat die Entstehung der Fliese in einer der durch arabische Schriftsteller sehr gelobten Töpfereien zu Malaga wahrscheinlich gemacht. Auch während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts lassen sich lüstrierte spanische Azulejos nur ganz vereinzelt nachweisen. Künstlerisch sind sie außerdem nicht sehr bemerkenswert.

FLIESEN AUS HALBFAYENCE □

Unter den Begriff der Halbfayence — eine treffliche Benennung, die Otto von Falke geschaffen —, fallen alle diejenigen Töpferarbeiten, nämlich Fliesen und Geschirre, die das Hauptmaterial der echten Fayence nicht aufweisen, nämlich die Zinnglasur. Das technische Verfahren der Halbfayence ist kurz folgendes: Die Masse ist stark kieselhaltig und schon dadurch von ziemlicher Weiße. Sie erscheint fast stets stark gebrannt und kann bei besonders sorgfältiger Schlämmung nach dem ersten Brand direkt als Malgrund verwendet werden. Meist aber finden wir über dem Scherben eine weiße Engobe, d. h. eine feine, dünne, weiße Erdschicht, die den wirklichen Malgrund bietet. Über der ausgeführten Malerei liegt sodann eine durchsichtige, farblose Bleiglasur von starkem Glanze. □

In Persien, besonders aber der Türkei, blühte diese Technik der Halbfayence und im letzteren Lande, der Türkei, unter den Osmanen, hat sie die größte Ausdehnung und höchste künstlerische Vollendung erreicht. □

Die größeren Museen Europas, besonders die Londoner, dann der Louvre und das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzen zahlreiche Proben der TÜRKISCHEN FLIESEN IN HALBFAYENCE, deren Blütezeit das sechzehnte Jahrhundert ist und die zumeist von älteren Gebäuden aus Konstantinopel stammen; sie wurden, allerdings nicht mehr so sorgfältig, bis in das achtzehnte Jahrhundert erzeugt. Die Leuchtkraft und der Glanz ihrer Farben einerseits, die reiche wirkungsvolle Ornamentik andererseits vereinen sich bei diesen Fliesen zu der starken und tiefen Wirkung. Auf den weißen Engobegrund wurden die Muster in einer schwarzgrauen Konturfarbe angelegt und dann in den Farben Rot, Grün, Türkis- und Kobaltblau ausgefüllt. Die hervorragendste Farbe, welche auch als solche eine Erfindung der türkischen Töpfer war, das kräftige Rot, welches aus pulverisierter Boluserde besteht, liegt stets in dicker reliefartiger und opaker Schicht auf dem Grunde auf. Die kräftigen starken Farben werden durch die überfangende trans-

parente Bleiglasur in ihrer Wirkung noch gehoben und zusammen gestimmt. Die Muster zerfallen in drei große Hauptarten, deren genaue und treffende Analyse wir Otto von Falke verdanken. Zunächst sind es Blumen der türkischen Flora, Tulpen, Nelken, Hyazinthen, Schwertlilien, Veilchen und Rosen (vgl. Abb. 533). Eine leichte Stilisierung als Flachornament vermag nicht die naturalistischen Formen der Naturvorbilder zu verwischen. Das zweite Hauptdekorationselement ist die stark stilisierte sogenannte persische Ranke oder persische Palmette, in der Hauptsache aus herzförmigen Mittelstücken bestehend, die an das italienische Granatapfelmuster erinnern — das ursprüngliche Naturvorbild war wohl die Distelblüte —, und zierlich geschlungenen sowie verschlungenen Ranken, die mit kleineren Blütenrosetten und eigentümlichen gefederten, stark gekrümmten und geschwungenen Blättern mit ausgezackten Rändern, das sog. Federblatt, besetzt sind. □

Als drittes Motiv tritt die reine Arabeske hinzu, die jedoch selten allein vorkommt, sondern zumeist in Kombination mit den türkischen Blumen oder den persischen Ranken. □

Im Gegensatz zu den im Muster abgeschlossenen Lüsterfliesen bilden die stets quadratischen Halbfayencefliesen fast immer nur einzelne Teile der Muster, die entweder friesartig fortlaufend ohne Enden gebildet sind oder für bestimmte durch den Bau bestimmte Flächen komponiert erscheinen, wie Giebel- und Zwickelfelder oder größere und kleinere rechteckig gegliederte Wandfelder. Letztere erinnern im Dekor außerordentlich an die gleichzeitigen vorderasiatischen Teppiche, an die sie sich in der Gestaltung des Mittelfeldes und der Bordüre anschließen. Ferner liebte man es, die Mauerfliesen mit Mustern zu bemalen, die in der Hauptsache aus schlanken, manchmal aus Kübeln gerade emporragenden Zypressen (siehe den Teller auf Tafel bei S. 490) bestanden, welche entweder alleinstehen oder wiederum von persischem Rankenwerk durchflochten erscheinen. Sehr beliebt waren auch reiche Blumensträuße, die von Ranken durchzogen aus einer Vase aufsteigen und oben gern in bogenförmige Nischen hineinragen. □

Man hat, wie wir noch sehen werden, früher mit Unrecht alle türkischen Halbfayencen, die Gefäße wie die Fliesen, als rhodische Arbeiten bezeichnet und der sonst so unberechenbare Kunsthandel, der nirgends konsequenter ist als in der sorgfältigen Beibehaltung alter falscher Bezeichnungen, tut es heute noch. Karabacek hat aber historisch und epigraphisch, Otto von Falke kunstgeschichtlich nachgewiesen, daß die Halbfayencen im ganzen Gebiete der osmanischen Türkei angefertigt wurden. Speziell die Fliesen, von denen man übrigens in Rhodos gar keine fand, sind der sicherste Beweis gegen die Rhodostheorie, weil alle erhaltenen derselben an osmanischen datierten Bauten angebracht sind, am meisten in Konstantinopel, wie bereits bemerkt. Die Moscheen Piali Pascha, Mehmed Pascha, Rustem Pascha und Takedschi, aus dem sechzehnten Jahrhundert, die Moscheen Ahmed I., Mohammed IV. und Eyub aus dem siebzehnten Jahrhundert, dann einige Turben, ferner die Bibliothek der Sophienkirche, besonders aber der prächtige alte Serail, bieten viele glänzende Fliesen. Aus diesen Bauten sind auch zahlreiche Stücke nach Europa gekommen. Ein bezeichnendes, außerordentlich dekoratives Beispiel bietet das (Abb. 533) hübsche Giebelfeld aus der 1565—1570 erbauten Piali

Moschee (Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin), das in Schwarz, Blau, Grün und Rot gemalt ist. Persisches Rankenwerk wird von einem großen, chinesischen Vorbildern entnommenen, Wolkenband durchflochten. Die Randbordüre ist auf blauen Grund gemalt. In ähnlich reicher Weise sind in den übrigen Zentren der osmanischen Macht, in Adrianopel, Skutari, Brussa, Nicaea, Damaskus und Cairo die Bauten mit Fliesen geschmückt worden. Wenn es nun auch als sicher feststehend zu betrachten ist, daß die Fliesen nicht in Rhodos entstanden, so ist es andererseits noch nicht genau bestimmbar, wo dies eigentlich der Fall war. Das Eine scheint festzustehen, daß wir nicht ein einziges Zentrum anzunehmen haben, dem alle die zahlreichen Fliesen entstammen, sondern es scheint, daß sie auf einige im Bereiche des Osmanenreiches, besonders in Kleinasien gelegene Orte, in erster Linie auf Nicaea, ferner auf Damaskus aufzuteilen sind. Die Vorliebe der neuen Herrscher für den prächtigen Wandschmuck war wohl der Grund, daß an verschiedenen Stellen des Reiches entsprechende Werkstätten errichtet wurden.

Wir kennen zum Beispiel in Ägypten keine einzige Halbfayencefliese aus der Zeit vor 1516, also vor der osmanischen Zeit. Von Nicaea wird noch die Rede sein müssen. □

Mit DAMASKUS wird eine zusammengehörige Gruppe von Gefäßen und Fliesen in Verbindung gebracht, die sofort dadurch erkenntlich sind, daß die rote Bolusfarbe bei ihnen vollkommen fehlt. Dafür tritt die aus Braunstein gewonnene manganviolette Farbe ein, welche neben Türkis- und Kobaltblau sowie Grün die Palette dieser Arbeiten charakterisiert. Tatsächlich findet man noch an alten Bauten zu Damaskus Fliesen in dieser Farbenstimmung. In unseren europäischen Sammlungen vertreten diese Richtung u. a. ein Fliesenfeld des Indiamuseums zu London sowie ein solches im keramischen Museum zu Sèvres, darstellend eine von je einem blühenden Baum flankierte hohe Vase; in den Zweigen des Baumes sitzen symmetrisch zwei Vögel, die ihre Köpfe gegen die Mündung der Vase senken. □

Direkt naturalistisch ist der Dekor einer Damaskusfliese im Indiamuseum, einen Papagei darstellend, der auf dem Rande eines Bassins sitzt. □

Im allgemeinen stehen Anzahl und auch Qualität der sogenannten Damaskusfliesen weit hinter den in derselben Technik ausgeführten Gefäßen zurück, welche unbestritten als die reichsten und bedeutendsten Schöpfungen der islamitischen Keramik überhaupt angesehen werden (siehe die Tafel bei S. 490). □

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Technik der Halbfayence viel zu unvermittelt und plötzlich in der Türkei auftauchte und mit dem Eindringen der Osmanendynastie zu eng zusammenhängt, als daß man an eine autochthone Entstehung derselben in diesen Gegenden denken könnte. Tatsächlich läßt sich die Technik schon seit mindestens dem zwölften Jahrhundert in Persien und Mesopotamien nachweisen, allerdings bis jetzt nur bei Gefäßen. Fliesen in Halbfayence kennt der islamitische Osten zwar auch, besonders an den Bauten zu Ispahan, aber erst in relativ später Zeit, nicht vor den Sefeviden, also erst im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Inhaltlich gehen sie mit den Fliesen in echter Fayence, den Stoffen und Miniaturmalereien zusammen. Es sind in flachem Relief geformte figurale Darstellungen, Liebes- und Jagdszenen, am häufigsten Reiter auf der

Falkenjagd, vor einem Blütengrund usw. Technisch sind sie von den türkischen Erzeugnissen nicht zu trennen. Es ist dieselbe weiße Engobe, dieselbe schwarze Konturvorzeichnung; doch überwiegt unter den Farben durchaus das Kobaltblau, hinter dem Grün, Türkisblau und Gelb stark zurücktreten. Übrigens werden diese alten persischen Fliesen mit figuralem Dekor schon seit etwa 25 bis 30 Jahren wieder im heutigen Persien, besonders in Ispahan und Teheran genau kopiert. In unseren Kunstgewerbemuseen findet man solche Nachahmungen recht häufig, am meisten größere und kleinere rechteckige Relieffliesen mit Reitern und Reiterinnen, einzeln oder in Paaren, auf der Falkenjagd. Bemerkenswert sind aus dem sechzehnten Jahrhundert noch zwei Fliesen des Indiamuseums aus Khorasan in Persien, die je eine schlanke Frauengestalt auf Blütengrund zeigen, von denen der eine die sonst nur auf türkischen Halbfayencen manchmal vorkommende braunrote Farbe trägt. □

GEFÄSSKERAMIK □

Bei der islamitischen Baukeramik, den Fliesen, war durch die allgemeine politische Geschichte und diejenige der Bauten, die sie heute noch zieren, eine gewisse Handhabe zur Datierung und Entstehung gegeben. Diese Möglichkeit fällt aber bei der Gefäßkeramik weg, wodurch die Schwierigkeiten bei der Klassifizierung derselben bedeutend wachsen. Hierzu kommt noch der überraschende Reichtum und die Vielseitigkeit dieser Gefäßkeramik. Formen, Dekor und Glasur sind von bewunderungswürdiger Mannigfaltigkeit und Abwechslung, die den Kenner und Forscher zwar entzücken, aber seine Aufgabe auch sehr erschweren. Künstlernamen und Inschriften sind zudem Erscheinungen, die besonders in der für die Entwicklungsgeschichte wichtigen früheren Zeit, dem zehnten bis dreizehnten Jahrhundert, nur vereinzelt zu verzeichnen sind. Und als letztes, gleichfalls sehr erschwerendes Moment ist noch die Tatsache zu verzeichnen, daß wir zu Beginn des dreizehnten Jahrhunderts bereits die meisten Techniken der islamitischen Keramik in den verschiedenen Zentren des großen Länderkomplexes eingebürgert finden. Früher war bereits von diesen Fundstätten die Rede. Es sind dies im mesopotamischen Gebiete Rakka am Euphrat, bereits ein Lieblingsaufenthalt Harun al Raschids; aus dem Gebiet dieser Stadt haben seit einigen Jahren armenische Kaufleute außerordentlich wichtige Gefäße und Bruchstücke gebracht, sodann das 1168 zerstörte Fostât in Ägypten, dicht bei Kairo, aus dessen Trümmern zahlreiche keramische Fragmente und einige wenige erhaltene Gefäße durch Fouquet und Martin bekannt gemacht wurden und endlich in Persien die Ruinen von Rhages, Veramin, Sultanabad und Sultanieh, unter denen Rhages [persisch Ray] als ehemalige Reichshauptstadt die wichtigste ist. Ihr Zerstörungsdatum, durch die Mongolen im Jahre 1221 n. Chr., bietet nämlich eine einigermaßen sichere Handhabe, die im Bereich von Rhages gefundenen Scherben und Gefäße spätestens in den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen. □

Am auffallendsten unter diesen Funden in Persien, Mesopotamien und Ägypten sind die mit LÜSTERFARBE bemalten Gefäße, also in der von den Fliesen her bekannten Technik. Die Frage nach dem Entstehen derselben ist angesichts dieser so zerstreuten Funde eine außerordentlich schwierige. Immerhin aber scheint es,



Abb. 536: Persische Vase mit Lüsterdekor. 13. Jahrhundert. Sammlung Sarre, Berlin

daß die Priorität mit Wahrscheinlichkeit den Gefäßen aus Mesopotamien, genauer gesagt, denen aus Rakka, zuzuschreiben sei. Es gibt nämlich einige rötlich lüstrierte Stücke, zumeist in Pariser Privatbesitz, die aus dem uralten Zweistromland kamen und deren eigenartige strenge, primitive Ornamentik an jene Fliesen zu Kairuan erinnern, welche im Jahre 894 n. Chr. aus Bagdad bezogen worden sein sollen. Die zeitlich nächsten Lüstermalereien auf Gefäßen und Fliesen fand man sodann in Persien, doch scheint keine derselben über die zweite Hälfte des 12. Jahrh. zurückzureichen, so daß die Annahme nicht allzu gewagt erscheint, es sei die neue wirkungsvolle Technik aus Mesopotamien, wo sie entstanden sein dürfte, nach Persien, Ägypten und Spanien importiert worden.

Charakteristisch für die persischen Fayencegefäße mit Goldlüster, wie sie die Funde zu Rhages, zumeist in Scherben, sehr selten in kompletten Exemplaren ergeben, sind Vasen mit auf der Schulter abgekanteten Ecken, rundem, mäßig eingezogenen Fuß und runder Öffnung, sowie runde bauchige Henkelkrüge mit Ausgußrohr, sodann die später bei den italienischen Majolikatöpfern so beliebten zylindrischen Apothekergefäße (Albarelli) mit niedrigem Hals und Fuß und schlankem, in der Mitte eingezogenen Körper, flache runde Schüsseln oder napfförmige Schalen, kürbisförmige Flaschen und endlich Vasen mit seitlichen Öffnungen für Blumen. Erstere Form veranschaulicht eine Vase der Sammlung Sarre (Abb. 536) aus dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts. Bezeichnend ist für dieselbe der figurale Dekor der Flächen, der entweder dieselben ganz bedeckt wie auf einer engverwandten Vase im Louvre oder mit einem einfachen ornamentalen Rankenmuster abwechselt, wie auf dem abgebildeten Exemplar. Dieser figurale Dekor, dem wir schon auf den frühen persischen Fliesen begegnet sind, entbehrt trotz der primitiven, flüchtigen und skizzenhaften Zeichnung nicht einer frischen Natürlichkeit und Lebendigkeit. Eine seltene Form repräsentiert eine Schale auf niedrigem Fuße (Louvre), die als achteckige Sternfliese gebildet ist und auch im Golddlüsterdekor ganz wie die Fliesen bemalt erscheint. Die Unterseite ist kobaltblau glasiert, eine Erscheinung, die sich auf den Rückseiten der meisten persischen Lüsterfragmente aus Rhages beobachten läßt.

Aus Rhages stammen auch einige Scherben, von auf Engobe bunt bemalten Gefäßen, meist Schalenböden, jetzt im British Museum und im Indiamuseum, ferner im Metropolitan Museum zu New York und im Louvre, die in feiner Stilisierung nimbierte Reiterfiguren, Bogenschützen usw. tragen, welche teilweise umgeben sind von sitzenden Gestalten, und die eine große Verwandtschaft mit der altchinesischen Kunst zeigen. Vor kurzem kamen nun in das British Museum die durch den ungarischen Gelehrten A. Stein erzielten Resultate der im Auftrag des Indian Government gemachten Ausgrabungen aus dem alten Sites im Land Khotan und der Wüste Taklamakon [Chines. Turkestan], die ein überraschendes Licht auf die frühe chinesische Kultur des dritten bis achten nach christlichen Jahrhunderts werfen. Da sind Briefe aus dem achten Jahrhundert, die schon für jene Zeit das künstlerisch bedeutende kalligraphische Talent der Chinesen erweisen, dann Stuckreliefs, ein Stuhlgestell aus Holz mit Flachschnitzerei, bestehend aus Rosetten, quadratischen und rhombischen Feldern, endlich ziegelförmige und rechteckige Holzplatten, die auf weißem Gipsgrund in wenigen Farbentönen [Rot, Grün, Gelb und Schwarz] figurale Darstellungen tragen, welche den Malereien auf den Rhagesfragmenten sehr nahestehen. So ist zum Beispiel in derselben klaren einfachen Charakteristik und Lebendigkeit ein nimbierter Reiter zu Pferd dargestellt, der eine Schale in der Hand hält, darunter ein nimbierter Kamelreiter, gleichfalls mit einer Schale. Diese spätestens ins achte Jahrhundert zu datierenden Malereien gehören zu den Elementen, welche die Verbindung der frühen chinesischen Kunst mit der persischen erklären. Hier hat, wenn das Material in größerem Umfange und bearbeitet vorliegen wird, die Wissenschaft einzusetzen, um sicherlich allerlei wertvolle Aufschlüsse registrieren zu können. □



Abb. 537: Persische Lustervase mit Reliefdekor. 13. Jahrhundert. Museum der Eremitage in Petersburg □

In die zweite Hälfte oder das Ende des dreizehnten Jahrhunderts gehört die bereits erwähnte prächtige imposante, rund 80 cm hohe Reliefvase der Petersburger Eremitage mit Goldlüsterdekor, die wiederum ihre Parallelerscheinung in der gleichzeitigen Fliesenkeramik hat [Abb. 537]. □

Bemerkenswert ist übrigens der stilistische und ornamentale Zusammenhang dieser Vase mit den Mossulbronzen, der nicht nur in der Anordnung der Dekorfriese, sondern auch in der Wahl derselben Darstellungselemente und -kreise sich offenbart. □

Die frühen ägyptischen und die mit ihnen übereinstimmenden syrischen Lüstergefäße, deren Bestimmung die Bruchstücke aus Fostât einigermaßen erleichtern, kann man schon mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit erkennen, so sehr sie auch auf den ersten Blick mit den persischen Arbeiten zusammengehen. Einige von ihnen sind durch ihre Herkunft, oder vielmehr Verwendung, merkwürdig. Drei derselben, flache, runde Schalen mit breiten Arabeskenranken, jetzt im Berliner Kunstgewerbemuseum, waren in italienischen Kirchen eingemauert; es sind übrigens solche Platten noch an manchen Orten in der alten Fassung an der Mauer erhalten [Südfrankreich und Italien]. □

Versucht man es, gemeinsame Merkmale dieser vorläufig noch nicht häufigen Denkmäler der syrisch-ägyptischen Lüsterkeramik zusammenzustellen, so muß zunächst in technischer Beziehung betont werden, daß im allgemeinen der Lüster von rötlichem, goldenem oder bräunlichem Schimmer ist, während die Lüstertöne der persischen Fayencen einen mehr gelblichen und grünlichen Stich haben. □

Der Dekor der ägyptisch-syrischen Gefäße hat im Gegensatze zu dem reicheren zierlicheren und graziöseren der persischen etwas Einfaches, Breites. □

Runde flache Schalen [z. B. Louvre und Museum zu Sèvres] zeigen gut und kräftig stilisierte Tierfiguren, ein Hase und eine Ente in umgebendem breit und dekorativ behandeltem Rankenwerk. Wenn figurale Szenen, z. B. menschliche Halbfiguren, oder Inschriften vorkommen, so erscheinen dieselben in ähnlicher Weise behandelt. Der Zusammenhang mit der alten byzantinisch-antiken Kunst ist offenbar bei diesen westlichen Lüsterfayencen noch in gewissem Sinne lebendig.

Es ist notwendig, an dieser Stelle eine Gruppe von Gefäßen zu besprechen, die schon seit längerer Zeit wegen ihrer Schönheit und Seltenheit bei den Sammlern sehr beliebt waren, über deren Herkunft aber erst die genannten Scherbenfunde etwas Klarheit gebracht haben. Früher nannte man sie SICULO-ARABISCHE FAYENCEN. Diese Bezeichnung wurde gewählt, weil eine größere Anzahl derselben in Sizilien gefunden worden sind, wo man sie sarazenischen Töpfereien zuschrieb. Falke hat mit Recht darauf hingewiesen, daß diese Fayencen, die dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert entstammen, unmöglich in Sizilien entstanden sein können, weil um diese Zeit das Land längst wieder durch die Christen zurückerobert war. □

Zwei Hauptformen weisen diese Fayencen auf; es sind die eiförmige fußlose Vase mit kurzem Hals [Abb. S. 626, übrigens von derselben Form wie die persische Lüstervase Abb. 537]; und der bereits besprochene zylindrische Topf mit eingezogenem Körper, den die Italiener Albarello nannten. Außer diesen beiden Typen lassen sich auf Grund der gefundenen Fragmente noch andere erkennen, runde flache Schüsseln und runde Schalen, die Vorbilder der späteren Kummen, mit niederem Fuße. □

Die auf diesen Fayencen zur Anwendung kommende Glasur ist stets eine durch-

sichtige Bleiglasur, manchmal farblos mit kobalt- und türkisblauer, sowie schwarzer Malerei unter der Glasur, zumeist aber mit Kobalt dunkelblau gefärbt und dann, von wenig Ausnahmen abgesehen, mit Lüsterfarben dekoriert. □

Fragmente von Gefäßen in dieser Technik fanden sich wiederum in Rhages, Rakka und Fostât. Doch scheint auch hier aller Wahrscheinlichkeit nach Mesopotamien, also die Gegend um Rakka, das Ursprungsland oder wenigstens dasjenige Zentrum zu sein, dem die ältesten Arbeiten entstammen. Dafür spricht u. a. die Verwandtschaft der Muster bei solchen Rakkatöpfereien (z. B. im Metropolitan Museum zu New York) mit den früheren bereits erwähnten Lüstermalereien auf Zinnglasur aus derselben Fundstätte; ziemlich früh muß aber auch die Technik den Töpfern in Syrien und Ägypten bekannt gewesen sein. Das bezeugen Fragmente aus Fostât und die Inschrift einer solchen eiförmigen Vase mit Lüsterdekor auf blauem Grund, welche besagt, daß sie für Assad von Alexandrien durch Yussuf in Damaskus gemacht wurde. Vergleicht man ferner den Dekor der schon seit früheren Zeiten in den europäischen Sammlungen befindlichen Stücke, besonders dieser eiförmigen Vasen aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert (Indiamuseum, vgl. Abb. S. 626, Louvre, Clunymuseum, Museum zu Sèvres usw.) mit den syrischen Gläsern, den mesopotamischen und syrischen tauschierten Bronzen, z. B. der sog. Barbarinivase im Louvre, die den Namen eines Sultans von Aleppo (1236—1260) trägt, so ergibt sich eine Reihe von Übereinstimmungen innerer und äußerer Natur. In erster Linie erscheint die Art und Weise identisch, wie die um den Hals, den unteren Rand oder den Gefäßkörper ziehenden Inschriftenfriese, die Tierbilder und Ornamente, besonders Arabesken, die gleichfalls friesartig gebildet sind, auf den Vasen angeordnet erscheinen. Auch die Formen dieser Tierfiguren und Ornamente entsprechen denen der Bronzen, ebenso der Tenor der Inschriften.

Bemerkenswert ist an den hierher gehörigen Bruchstücken aus Rhages, die Lüsterdekor auf blauem Grund aufweisen, wiederum der stark grünliche Ton der Lüsterfarbe. □

In PERSIEN hat diese eben besprochene Technik recht lange bestanden und auch noch in späterer Zeit, im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, Werke von außerordentlicher Feinheit und großem dekorativen Reiz geschaffen. Es sind hauptsächlich Geschirre in den charakteristischen persischen Formen, die bauchigen runden oder auch abgekanteten Weinflaschen mit niederem Fuß und langem nach oben zulaufendem Halse, den man gern in Metall montierte, flache runde Schüsseln, Henkelkannen, Kummen usw., die entweder auf weißem oder blauem Grunde unter transparenter Glasur mit leichter feiner Grazie in Lüsterfarbe bemalt sind. Der ornamentale Dekor ist eine gelungene Kombination persischer und durch die Porzellane vermittelter chinesischer Elemente; dazu kamen figurale Darstellungen, prächtige Vögel, die zwischen den blühenden Stauden und den Ranken stehen usw. Das älteste Beispiel dieser Gruppe ist besonders bemerkenswert. Es ist eine Flasche der Sammlung Godman, deren Blumenschmuck in Lüsterfarbe von Schriftbändern umzogen ist. Die hübsche poetische Inschrift derselben lautet: 'Im Begriff, in die Wüste zu gehen und fern von der Geliebten zu sein, schreibe ich diese Worte hier nieder im Jahre der Flucht 609 (1231 n. Chr.), damit

sie eine Erinnerung an mich seien; und ich hoffe, daß die, die in meinen Träumen lebt, Erfrischung finde, wenn sie den Krug an die Lippen setzt. Möge sie dann meine Schriftzüge erkennen und an mich denken und sich erbarmen meiner Liebe!' Auch die schwarze Malerei unter farbiger Glasur oder auf farbigem, kobaltblauem, türkisblauem oder grünem Grunde unter Bleiglasur blieb in der ostislamitischen Keramik des späteren Mittelalters und der folgenden Jahrhunderte bis zur Neuzeit in Anwendung. Das beweisen u. a. Schüsseln und Näpfe, die seit einiger Zeit durch den Kunsthandel aus Daghestan zu uns gebracht werden. □

Eine bauchige Vase mit geradem niederen Hals und kräftiger Schulter, auf der zwei einander gegenüberstehende frei plastische stilisierte Löwen eine Art von Henkel bilden, wurde kürzlich vom Louvre erworben, eine persische Arbeit des fünfzehnten bis sechzehnten Jahrhunderts mit schwarzem Rankenfries unter türkisblauer Glasur. Der obere schwarze Fries enthält grün ausgesparte Schriftzüge. □

Eine weitere Gattung ostislamitischer Gefäße ist charakterisiert durch kobalt- oder türkisblaue, seltener grüne, undurchsichtige Glasuren auf flachreliefiertem Grunde, für die wohl die bekannten chinesischen SELADONPORZELLANE als Vorbilder gedient haben. Allerdings verweist ein gleich zu erwähnendes Fragment auch auf die Möglichkeit einer sassanidisch-altpersischen Tradition, wenigstens bei den persischen Gefäßen dieser Art. □

Unter den Scherbenfunden aus Rhages im Indiamuseum befindet sich nämlich ein blauglasiertes Fragment mit quadratischem reliefierten Felde, in dem zwei gegeneinander gestellte gewappnete Reiter erscheinen, die beide in den ausgestreckten Händen, jeder in der Rechten, einen Ring zwischen sich halten, eine bekannte sassanidische Darstellung, die z. B. in den Felsenreliefs bei Naksch-i-Rustem vorkommt und als Symbolik der Übergabe der Mitherrschaft durch Ardeschir I. an seinen Sohn Schapur I. [240—271 n. Chr.] gedeutet wird, von dessen Heldentaten die wichtige arabische Chronik des Tabari [839—923] berichtet. Entweder ist nun dieses Fragment ein Produkt altsassanidischer Töpferkunst, oder es ist, was wahrscheinlicher ist, ein sehr frühes persisch-islamitisches Produkt und bezeugt die im übrigen Kunstgewerbe ja erwiesene lange und starke Tradition altsassanidischer Dokorationsmotive auch für die Keramik. □

Vielleicht haben wir in einigen frühen Stücken aus Pariser Privatsammlungen, die 1903 auf der Ausstellung 'des arts musulmans' zu sehen waren, Bindeglieder hierfür zu finden. Es waren dies eine blaue Vase mit primitivem schwarzen Reliefdekor und eine napfähnliche Schale auf rundem Fuß mit Reliefinschrift unter blaßblauer Glasur, die beide noch der abbassidischen Zeit [neuntes bis elftes Jahrhundert] zuzuschreiben sein dürften. □

In Syrien und den Trümmern von Fostât finden sich viele Scherben von chinesischen Originalseladonen, und ein arabisches Manuskript berichtet aus dem Jahre 1171, als Saladin Ägypten genommen hatte, von viel grünen und andersfarbigen Porzellangefäßen in seinem Besitze. Das ganze Mittelalter hindurch importierten die Mittelmeerländer außerordentlich viele chinesische Seladonschüsseln, weil nach einer alten Überlieferung giftige Speisen, die auf denselben

serviert wurden, sofort als solche erkenntlich waren; besonders in der italienischen Renaissance, der Blütezeit der Giftmorde, waren daher solche Gefäße sehr gesucht. □

Es berichtet z. B. G. C. v. d. Driesch in seiner 1723 zu Nürnberg gedruckten 'Historischen Nachricht von der Röm. Kays. Großbotschaft nach Konstantinopel' (S. 241) folgendes aus der Türkei: 'Alle Gerichte hat man in Porcellanen und Schlangen — steinernen Geschirren, so die Türken Farfouri nennen, aufgetragen, als welcher sich die vornehmen Personen in der Türkey aus zweyerley Ursachen bedienen, einestheils, damit sie das Silber und Gold erspahren, anderntheils aber, weil sie in der Meinung stehen, als ob dergleichen Geschirr keinen Gift hielten.'

Aus Fostât, beziehungsweise Syrien, stammt übrigens ein größeres Bruchstück einer ostislamitischen Seladonimitation im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, aus Persien kamen kürzlich in dasselbe Museum zwei Gefäße dieser Art, nämlich ein eiförmiger hoher Ölbehälter mit türkisblauer dicker Glasur und ein kleinerer dunkelblauer Henkelkrug. Die die Wandung des ersteren umziehenden Relieffriese, besonders die mit schreitenden Fabeltieren (Greifen, Sphingen und Löwe), erlauben eine Datierung um die Wende des zwölften bis dreizehnten Jahrhunderts. Sarre hat das oben beschriebene Bronzebecken des Lulu von Mosul (1233—1259) in der Kgl. Bibliothek zu München zum Vergleiche herangezogen, das im Dekor eine ausgesprochene Verwandtschaft zeigt. Ebenso evident ist der Zusammenhang mit der großen Reliefflüstervase zu Petersburg (Abb. 537), deren Form zum Beispiel mit der des obengenannten Berliner türkisblauen Ölgefäßes identisch ist. Bei beiden Vasen ist der Körper durch Reliefstreifen in Zonen geteilt, die durch ornamentale und figurale Friese ausgefüllt werden. □

Dieselben Werkstätten, denen die prächtigen Halbfayencefliesen an den türkischen und persischen Bauten des sechzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts entstammen, haben auch Gefäße in derselben Technik geliefert, von denen bereits kurz die Rede war. □

Wir müssen uns vorläufig darauf beschränken, analog den Fliesen die kaum übersehbare Masse der türkischen HALBFAYENCEGESCHIRRE in zwei große Hauptgruppen zu scheiden, in diejenigen mit Bolusrot und diejenigen, die sich ohne solches mit den beiden blauen Farben, sowie Grün und Mangan begnügen und für die Umrisse Schwarz benützen. □

Die drei Hauptelemente der Ornamentik sind gleichfalls bereits besprochen worden. Der durch die Formen und Flächen der zu bemalenden Gefäße bedingte Dekor erfuhr allerdings dadurch gewisse Modifikationen in Komposition und Wahl dieser Hauptelemente. Am meisten bevorzugt erscheinen die leicht stilisierten Blumen, welche die türkischen Töpfer der heimischen Flora entnahmen. Auf den Schüsseln und den Tellern, die am häufigsten vorkommen, ist die leichte Grazie und Kunstfertigkeit besonders bewunderswert, mit der die Blumen in das Rund des Gefäßes hineinkomponiert erscheinen. Die Blüten wachsen in der Form von Sträußen an langen, reich mit Blättern besetzten, geschwungenen Stielen in die Höhe, und legen sich frei und ungezwungen, symmetrisch oder auch unsymmetrisch, über die Fläche. Neben den Tellern und Schüsseln, deren Ränder zumeist leicht

gewellt sind, gibt es Kannen und Krüge, Kummen mit Deckel und Fuß und ohne diese, von sehr charakteristischer Form sind auch die beliebten zylindrischen großen Humpen, mit gerade angesetzten eckigen Henkeln. Über die Verwendung dieser Humpen belehrt uns u. a. sehr hübsch ein Damaskusfliesenfeld im Indiamuseum zu London. In den auf denselben aufgemalten Humpen stecken lose Blütenzweige — es sind dieselben wie auf den Schüsseln, nämlich Hyazinthen, Nelken und Tulpen —, wodurch diese Humpen als Blumentöpfe erwiesen sind. □

Die festliche reiche Wirkung der türkischen Halbfayencen wird noch bei vielen Stücken durch eine, jetzt allerdings zumeist nur noch sehr fragmentarisch erhaltene kalte Vergoldung gehoben. Im Clunymuseum, das die bedeutendste Sammlung dieser Gefäße besitzt, befinden sich viele Schüsseln mit solcher Vergoldung. Dieselbe Sammlung gestattet es auch, die außerordentliche Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit dieser Gefäße zu studieren. Neben den, stark überwiegenden, bereits analysierten ornamentalen Mustern, von denen die abgebildete Schüssel des Berliner Kunstgewerbe-Museums [siehe die Tafel rechts] ein typischer Vertreter ist, gibt es noch einige andere sehr dekorative Arten. Einige sind auch inhaltlich von Bedeutung, weil sie ebenso wie die Fliesen, eine Reihe interessanter graziöser Gefäßformen im Fond wiedergeben, unter denen besonders die charakteristische Henkelkanne mit rundem Fuß und geschwungenem Ausgußrohr hervorzuheben ist. Andere tragen die längst bekannten vorderasiatischen Tierkampfdarstellungen.

In dieser Art besonders reich dekoriert ist eine frühe aus dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts stammende bauchige Flasche der Sammlung Salting im Viktoria- und Albert-Museum zu London, die auf grünem Grund allerlei weiß ausgesparte, schwarz konturierte Tiere, Paradiesvögel, Hasen usw. zeigt. □

Anmutig wirken im Fond der Schüsseln fein stilisierte leichte Segelbarken, die einzeln oder in Serien die Fläche beleben. Gerne bemalte man auch den Grund mit blauem oder grünem Schuppenmuster, das man sternförmig komponierte oder durch die feingeschwungenen gefiederten Blätter zu unterbrechen wußte. □

Darstellungen der menschlichen Gestalt kommen sehr selten und erst verhältnismäßig recht spät vor. Eine Schüssel im Clunymuseum gibt eine solche, nämlich die Figur eines Ibrahim, der ein Schriftblatt in der Hand hält, welches Klagen über die Leiden in der Gefangenschaft enthält. Da diese Schüssel, wie fast alle desselben Museums aus einer alten Sammlung in Rhodos kam, konstruierte man ein sentimentales Märchen, wonach die Johanniter in Rhodos gefangene persische Töpfer in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts auf dieser Insel angesiedelt und zur Ausübung ihrer Kunst gezwungen hätten. Die Haltlosigkeit dieser so lange festgehaltenen Rhodos-Theorie hat Karabazek nachgewiesen, indem er feststellte, daß die Darstellung eine sehr häufig vorkommende allgemein islamitische mystisch-symbolischen Inhaltes, nämlich die Figur des Erzvaters Abraham ist, der im Gebete versunken, die endliche Vereinigung mit Gott erfleht, an der ihn der Aufenthalt im irdischen Gefängnis des Lebens noch verhindert. □

Bereits kurze Zeit nach dem Aufkommen der türkischen Halbfayencen erregten dieselben schon Bewunderung und Aufmerksamkeit im westlichen Europa. Das beweisen einige daselbst in Metall gefaßte Gefäße und die Tatsache, daß man zu



(LINKS) HALBFAYENCESCHÜSSEL AUF DAMASKUS, BEMALT IN BLAU UND GRÜN. XVI. JAHRH. — (MITTE) [illegible] FLASCHE MIT [illegible] IN [illegible]. XVII. JAHRH. — (RECHTS) [illegible] MIT BUNTER MALEREI ([illegible], ROSEN UND [illegible]). XVI. JAHRH. — AUS DEM [illegible]



Candiana bei Padua in der Zeit von ca. 1620—1640, allerdings in echter Fayence, also auf Zinnemail, die türkischen Vorbilder kopierte. Doch erweisen sich diese italienischen Schüsseln als nicht gerade sehr gelungene Nachahmungen, da ihnen in erster Linie das eigenartige starke Rot fehlt und infolge der veränderten Technik auch der leuchtende Glanz wegfällt, den die Überfangglasur schafft. □

Immerhin ist diese Tatsache wichtig, weil sie eine Handhabe zur Datierung bietet. Denn türkische Halbfayencen selbst mit Datierung sind außerordentlich selten. Eine Moscheelampe des British Museums aus Jerusalem in der Damaskustechnik (in Blau, Grün und Schwarz gemalt), deren Form eine der syrischen Glaslampen kopiert, ist zum Beispiel nach ihrer Inschrift im Jahre 1549 durch einen Mustapha angefertigt worden. □

Von den in Europa montierten Stücken sind drei bauchige Kannen in Silberfassung zu erwähnen, die im Jahre 1907 auf der 'Exhibition of the Faience of Persia and the nearest East' des Burlington Fine Arts Club zu London waren und von denen die eine ein deutscher Goldschmied montierte, während die beiden anderen die Marke eines Londoner Goldschmiedes vom Jahre 1592 aufweisen. Ein Krug im Kensington Museum trägt auf seiner Silbermontierung das Zeichen eines Utrechter Goldschmiedes um 1580. Sarre verweist auch auf einen in Deutschland montierten Becher, der die Inschrift trägt: 'Zu Nicaea bin ich gemacht und nun gen Halle in Sachsen Bracht anno 1582', ein Hinweis, der um so wichtiger ist, als Karabacek auf türkischen Halbfayencen das Zeichen von Nicaea neben denjenigen anderer kleinasiatischer Städte so Kutahia, Demitoka usw. nachgewiesen hat. □

Das absolute Fehlen jeder Signatur auf den Gefäßen der zweiten Gruppe, der ohne Rot, erlaubt zwar keine unbedingte sichere Zuweisung auf DAMASKUS. Es empfiehlt sich aber, einstweilen diese Ortbezeichnung beizubehalten, um so mehr als Damaskus, wenn nicht der Erzeugungsort, so doch sicher der Exportplatz für diese überall hin versandten und glücklicherweise noch in recht großer Anzahl erhaltenen 'Meisterwerke der Töpferkunst war, mit denen die vorderasiatische Keramik in zeichnerischer und koloristischer Hinsicht Unerreichtes geleistet hat' (Sarre). Privatsammlungen, in erster Linie die von Godman und Raymond Koechlin zu Paris, erfreuen sich ebenso wie die Museen (London, Cluny und Louvre, Düsseldorf, Nürnberg) eines stattlichen Besitzes an Damaskusschüsseln. □

In jeder Beziehung sind diese Schüsseln hervorragend. Ihre Glasur ist von seltener Leuchtkraft, die schönen klaren Farben liegen auf einem reinen weißen Grund, die Arbeit der Drehscheibe ist geschickt und exakt; musterhaft vollends sind Zeichnung und Komposition. □

Ein treffliches Exemplar der Damaskusschüsseln ist (siehe die Tafel links) aus dem Besitze des Berliner Kunstgewerbemuseums abgebildet. Die schwarzkonturierte Malerei ist nur in zwei blauen Tönen ausgeführt. Die Anordnung der Blüten und Blätter im Fond entspricht im allgemeinen derjenigen auf den türkischen Gefäßen mit Rot, charakteristisch aber für diesen Typus sind die einzelnen aufrechtstehenden Blattzweigchen mit je einem größeren und kleineren Blatt auf jeder Seite und die Blütenrosetten, die manchmal an anderen Gefäßformen, z. B. Henkelkrügen, die ganze Wandung ausfüllen. □

Zwei Schüsseln im Louvre tragen in reizender Weise Traubenranken im Fond; bei der einen sind die Früchte in Manganfarbe, bei der anderen in Blau gemalt. Übertroffen werden diese Schüsseln mit gesondertem Rand- und Fonddekor an Schönheit von anderen, bei denen die Bemalung Rand und Fond gleicherweise bedeckt. Von dieser Art besitzt z. B. R. Koechlin zu Paris zwei Schüsseln. Von der Mitte der unteren Randfläche aus ziehen nach oben und den Seiten in schwungvoller, dem Rund der Form sich anschmiegender Biegung die reichen Blüten und Blätter empor und auf einer der Schüsseln steht in wundervoller Zeichnung ein stolzer Pfau, der im Verein mit dem Blütendekor das Gefäß zu einem entzückenden Meisterwerk macht. □

Konnten wir schon bei den türkischen Halbfayencen allerlei Einflüsse der chinesischen Porzellanmalerei konstatieren [z. B. chinesische Wolkenbänder bei der 1549 datierten Moscheelampe von Damaskus und dem Fliesenfeld aus der Piali Paschamoschee, Abb. 533], so wurde diese direkt vorbildlich und stilbestimmend bei den PERSISCHEN HALBFAYENCEN seit dem siebzehnten Jahrhundert, und zwar sowohl technisch, in dem Überwiegen der Blaumalerei, als auch inhaltlich, in der Nachahmung des chinesischen Dekors. □

Nur die Gefäßformen blieben die persischen, was um so erklärlicher ist, als die Chinesen, die seit längerer Zeit für den Export nach Persien Porzellane mit Blaumalerei hergestellt hatten, diesen bereits in persischen Formen geschaffen hatten. Die Nachahmungssucht der persischen Töpfer ging so weit, daß sie sogar die chinesischen Porzellanmarken [zumeist des achtzehnten Jahrhunderts] unverstanden kopierten; daneben finden sich allerdings auch persische [bisher ungeklärte] Marken. □

Nach einem Reisebericht des siebzehnten Jahrhunderts bestanden damals an zahlreichen Orten Persiens Töpfereien, die nach chinesischen Vorbildern arbeiteten, worunter besonders die Töpfereien der Stadt Kirman gerühmt werden. Neben Geschirren, die im Anschluß an die türkischen Halbfayencen in Blau, Bolusrot und Grün gemalt sind, kamen aus den Kirmaner Werkstätten solche in reiner Blaumalerei, die neben den bekannten persischen figuralen Darstellungen auch rein chinesische Elemente tragen [z. B. Drachen, Vögel usw.]. □

Eine andere Gruppe von Gefäßen, die von den chinesischen Vorbildern noch abhängiger sind, sind dadurch charakterisiert, daß die tiefblauen Ornamente schwarz konturiert erscheinen. Selbst in der Masse sind diese Gefäße den Vorbildern äußerlich recht nahe gekommen, da die dünn gedrehten Geschirre sehr stark gebrannt wurden. □

Versuche in Persien, vielleicht auch in Syrien und Ägypten, das hochgeschätzte kostbare chinesische PORZELLAN zu erzeugen, sind wohl wiederholt gemacht worden. Aus Persien zum Beispiel kam in den Louvre ein kleines Bruchstück aus feiner weißer Fayence, dessen einzelne Felder in der zierlichsten und kompliziertesten Weise in Rankenwerk durchbrochen wurden, worauf man die durchbrochenen Teile mit einer durchsichtigen, etwas grünlichen Bleiglasur überzog und ausfüllte. Aus Syrien kamen ähnliche Stücke, die derselben Zeit, dem elften bis dreizehnten Jahrhundert, angehören, in die Sammlungen Fouquet zu Cairo und

Mutiaux in Paris. Die ganze Frage ist noch recht rätselhaft; es ist aber zu hoffen, daß systematische Grabungen und Nachforschungen das bis jetzt so geringe Material vergrößern werden. Auch die Frage nach den chinesischen Vorbildern für diese so überaus frühen islamitischen Töpfereien ist wichtig, aber gleichfalls sehr schwierig zu beantworten, denn bisher wußten wir nichts von der Existenz derartiger chinesischer Porzellane zu so früher Zeit. Wir kennen bisher nur solche aus dem siebzehnten Jahrhundert, die von den Franzosen grain de riz-Porzellane genannt werden. Diese letzteren haben übrigens gleichfalls im asiatischen Westen, sowie in Europa als Vorbilder gedient. Sie wurden zum Beispiel in der Frühzeit der Meißner Fabrik, noch unter Boettcher, sowie in der Wiener Porzellanmanufaktur um 1720—1730 nachgeahmt, und auch in Persien war dies zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts der Fall. Man schreibt die persischen Arbeiten dieser Art der Stadt Gomrun im südlichen Persien zu und sie unterscheiden sich technisch in nichts von den obenerwähnten frühen Gefäß-Fragmenten aus Persien und Syrien. Wie diese sind sie nur Halbfayence, allerdings aus sehr weißem Ton, die von einer Bleiglasur überfangen wird. □



Abb. 5[illegible]. Lüstrierte Prachtvase aus Malaga 14. Jahrhundert, zweite Hälfte. Museum der Alhambra in □ Granada □

Den persischen Töpfern ist es aber gelungen, neben einer Art von Weichporzellan auch echtes HARTPORZELLAN zu erzeugen, das seit dem sechzehnten Jahrhundert bis zur Jetztzeit angefertigt wurde, aber allerdings wenig hervorragende Leistungen gezeitigt hat. Wenigstens besitzen wir nur ganz vereinzelte Stücke von besserer Qualität. Auch hier sind wir noch auf glückliche zufällige Funde und weitere Forschungen angewiesen. Vielleicht hätte eine leider jetzt unauffindbare, weiße Porzellanvase mit Reliefblüten in Rosettenfeldern Auskunft geben können, deren kostbare silbervergoldete französische Montierung um 1380 zu setzen ist. Das wertvolle Stück hat früher dem 1711 verstorbenen Dauphin von Frankreich und später dem Intendanten der Finanzen M. Caumartin gehört. Seitdem ist es verschollen und nur ein Aquarell in der Bibliothek nationale zu Paris hält es wenigstens im Bilde fest. Und nach diesem zu schließen, scheint der Dekor der Porzellanvase für deren persischen Ursprung zu sprechen. Dagegen können wir die auf der Tafel in der Mitte abgebildet Flasche des Berliner Kunstgewerbe-

museums als sicheres persisches Porzellan ansprechen. Abgesehen von der rein persischen Form, die allerdings, wie bereits bemerkt, allein nicht beweiskräftig wäre, verrät sich die Flasche in jeder Beziehung als Versuchsstück. Der Boden ist, worauf Brüning hinwies, eingezogen, was auf ein Glasvorbild hinweist, die grünliche Glasur ist relativ weich und vollkommen identisch mit der Überfangglasur der Halbfayencen und auch die Masse ist, obwohl echtes Porzellan, von anderer Konsistenz als die chinesische. Der auf beiden Flachseiten vorhandene, nicht ganz verstandene chinesische Löwe ist unter der Glasur in Blau und trübem Schwarz aufgemalt. Als Vorbild mag ein chinesisches Porzellan aus der späteren Mingzeit gedient haben. □

Ihren Ursprung nahm diese persische Porzellanindustrie in der Begründung einer Kolonie chinesischer Töpfer zu Ispahan, die Schah Abbas [1585—1677] veranlaßte. Es berichten übrigens auch die französischen Reisenden und Missionäre des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts von der Existenz persischer Porzellane. □

Schon bei der Besprechung der Fliesenkeramik war davon die Rede, daß auch in SPANIEN, ebenso wie im mohammedanischen Osten, die Lüstermalerei eines der frühesten Dekorationsmittel der sarazenischen Töpfer war. Verschiedene Städte und Provinzen werden in den alten schriftlichen Quellen als Haupterzeugungszentren der 'vergoldeten Gefäße', wie sie der Geograph Edrisi nannte, angeführt, so die Stadt Calatayud in Arragonien, dann Malaga, der große andalusische Exporthafen, die Provinz Valencia mit den Städten Manises und Murcia. Die beiden letzteren scheinen jedoch erst mit der christlichen Zeit, seit dem sechzehnten Jahrhundert, von größerer Bedeutung geworden zu sein, während die Blütezeit der Lüstermalerei in der reifen köstlichen Spätzeit der maurischen Kultur, also im vierzehnten Jahrhundert, durch die Töpfereien in Malaga repräsentiert wird. Es war bereits von der prächtigen Goldlüsterfliese mit dem Namen des Abul Hadschahsch von Granada [1408—1417] die Rede. Gleichwertige imposante Seitenstücke zu derselben in der Gefäßkeramik bilden die berühmten großen Alhambravasen, die zweifellos die höchste und vollendetste Leistung der vorchristlichen maurischen Lüsterkeramik Spaniens darstellen. Ihren Namen führen sie nach dem bekanntesten Exemplar unter ihnen in der Alhambra. Sie sind ziemlich alle von derselben Form. Der eiförmige Körper endet unten in einen spitzzulaufenden Fuß auf flacher schmaler Basis und trägt an der Schulter zwei schmale vertikale ohrenförmige Henkel, die bis dicht unter die Mündung reichen. Sie dienten weniger praktischen Zwecken, wie etwa die einfachen dekorierten, in der Form verwandten, unglasierten ['Tinajas' genannten] Wasserkrüge, sondern waren Luxusgegenstände, Zier- und Prunkstücke, die wohl alle für den Königspalast zu Granada hergestellt wurden. Es sind uns nur noch wenige Exemplare dieser Vasen resp. Bruchstücke von solchen erhalten. Die früheren unter ihnen, aus der ersten Hälfte und der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, sind nur in einer einzigen Farbe, dem Goldlüster, bemalt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt neben demselben noch die Blaufarbe auf. Den Typus und den reichen Schmuck dieser Gefäße aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts veranschaulicht die jetzt

noch im Museum der Alhambra zu Granada aufbewahrte berühmte Vase [Abb. 538; hoch 1.36 cm], genannt 'el jaro de la Alhambra'. Sind die früheren Vasen, die nur in Goldlüsterfarbe bemalt sind, im Stil strenger, was hauptsächlich durch die Teilung des Vasenkörpers in verschiedene, entsprechend breite, konzentrische Streifen mit Inschriften, Ranken und Arabesken erzielt ist, so zeigt die Alhambra-Vase, bei der die blaue Farbe beinahe dieselbe Rolle wie der Lüster spielt, einen freieren malerischen Dekor. Ein einziger schmaler Inschriftenfries teilt den Vasenkörper, der in der oberen Hälfte mit stilisierten schlanken Antilopen auf Arabeskengrund, in der unteren mit allerhand Medaillons und Borten, die Arabesken und Inschriften enthalten, bemalt ist. Glücklicherweise hat Sarre, der alle diese Vasen kürzlich ausführlich beschrieben hat, auch den wahrscheinlichen Entstehungsort derselben nachgewiesen. Eine Schale seiner Sammlung mit lüstriertem Dekor, der dem der Vase sehr ähnelt, trägt nämlich auf dem Boden die arabische Inschrift 'Malaga', dessen Werkstätten zudem noch ein arabischer Autor um 1350, also um dieselbe Zeit, rühmend erwähnt, so daß man tatsächlich die Fayencen aus dieser Stadt als die besten und führenden der maurischen Keramik des vierzehnten Jahrhunderts bezeichnen darf. Die Signierung der Schale in der Sammlung Sarre hat es auch ermöglicht, eine vorläufig noch recht kleine stilistisch mit ihr zusammenhängende Gruppe von Fayencen als spanische Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts zu bestimmen, die auf weißer Zinnglasur bemalt sind, wobei die grünen Muster mit Manganfarbe konturiert, d. h. vorgezeichnet, erscheinen.

Für die Folgezeit, das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert, ist hier nur noch zu bemerken, daß die Nachahmungen der maurischen Lüsterfayencen in der ersten christlichen Zeit sich zunächst als tatsächlich nur direkte Kopien erweisen, aber allmählich, sowohl technisch als ornamental, immer nachlässiger behandelt werden und schließlich nur noch auf starke dekorative Wirkung ausgehen, die ihnen auch dank des leuchtenden Glanzes der Lüsterfarbe gewahrt blieb. Allerdings war es nicht mehr der feine, milde und diskrete Goldton der sarazenischen Fayencen des vierzehnten Jahrhunderts, sondern ein greller, roter, kupfriger Glanz. □

TEXTILIEN □

Mesopotamien war lange Jahrhunderte hindurch, bevor man im zweiten Jahrhundert v. Chr. auch den Seeweg durch das Rote Meer benützte, das Durchgangsland für die aus dem chinesischen Osten nach Persien und Syrien gebrachten Seidenstoffe, die dort zum Teile aufs neue verarbeitet wurden. Die 'medischen' und 'koischen' Gewänder der antiken Schriftsteller sind wohl sicher aus chinesischen Seidengeweben hergestellt worden. Leider haben wir von der antiken blühenden Seidenweberei verschwindend wenig Reste erhalten — die bereits oben [Band 1, S. 163 ff.] besprochenen koptischen Textilien sind ja in der Hauptsache Wirkereien, in der Technik den Gobelins ähnlich, und sind nach den Feststellungen Dregers auch zumeist als hausindustrielle Nachahmungen höher entwickelter syrischer oder selbst ostasiatischer Seidenstoffe aufzufassen —, erst aus der Zeit der neupersischen Herrscher, der Sassaniden [drittes bis siebentes Jahrhundert n. Chr.], steht uns eine allerdings noch kleine Anzahl von Seidenwebereien zur Verfügung, die glückliche Zufälle als Umhüllungen von Heiligenreliquien, als Bestandteile von



□ Abb. 539: Bunter Seidenbrokat auf blauem Grund. Mesopotamisch, 13. Jahrhundert □

Ornaten usw. in alten europäischen Kirchen erhalten haben. Daß wir es bei diesen Stoffen, die in den königlichen Werkstätten der Hauptstadt Ktesiphon entstanden, tatsächlich mit den Werken der altsassanidischen Kulturepoche zu tun zu haben, beweisen Vergleiche mit den erhaltenen Skulpturen, welche wie die zu Tagh-i-Bostan (vgl. S. 633) dieselben Muster zeigen, ferner mit Münzen und besonders mit den glücklicherweise in großer Anzahl erhaltenen Gold- und Silberarbeiten. Anläßlich des Jubiläums ihres fünfzigjährigen Bestehens hat im Jahre 1909 die kaiserliche archäologische Kommission zu Petersburg durch den ersten Kenner der sassanidischen Kultur, Professor J. J. Smirnow, gegen 300 Objekte der neupersischen Goldschmiedekunst herausgeben lassen, die einen Begriff von der hohen Kunstfertigkeit ihrer Meister geben. Und in der Tat war die sassanidische Kunst von starker, großer Wirkung und muß von weittragender Bedeutung gewesen sein, einer der wichtigsten Faktoren bei der Bildung der frühmittelalterlichen Kunst. Bis nach dem fernen Osten der Welt erstreckte sich ihr Einfluß. □

So gibt es im Schatz des Kaisers von Japan einen chinesischen figuralen Stoff, dessen Vorbild ein sassanidischer Weber geschaffen hatte. Das Wiener Hofmuseum bewahrt andererseits in dem sog. 'Schatz des Attila', dem Goldfund von Nagy Szent Miklos, das typische Werk eines Mischstils, der sehr stark mit sassanidischen Elementen versetzt ist. Ebenso nachhaltig haben die sassanidischen Seidenstoffe die byzantinischen und islamitisch-arabischen beeinflußt. Knapp ein halbes Dutzend solcher sassanidischer Stoffe sind uns noch erhalten, zu denen



SASSANIDISCHER FIGURALER SEIDENSTOFF
ZWISCHEN 591 u. 628 · ST. URSULA IN KÖLN





noch ein Zeugdruck im Berliner Kunstgewerbemuseum mit der Darstellung des geraubten Ganymedes kommt, doch gewähren diese ein klares Bild der Muster und Anordnung. Übrigens können wir auch aus den zahlreichen erhaltenen byzantinischen Imitationen neupersischer Originale allerlei Rückschlüsse ziehen. In kräftiger Farbenwirkung und Struktur sind die zumeist figuralen Stoffe entweder kreisförmig, quadratisch oder in Streifen gemustert. Die Darstellungen sind streng symmetrisch angeordnet, die Figuren der Menschen und Tiere entweder einander mit dem Gesicht [affrontiert] oder mit dem Rücken [addossiert] gegenübergestellt und zwar mit einer Mittellinie, entweder dem heiligen Baum des Lebens oder dem altpersischen Feueraltar. Bei dem abgebildeten Stoffe [s. die Tafel] aus der Kirche zu Sankt Ursula in Köln [Berliner Kunstgewerbemuseum], einem purpurfärbigen und blauen Seidenstoffe, ist es ein sassanidischer König auf dem altpersischen geflügelten Greifen, der einen ihn angreifenden geflügelten Löwen zurückstößt. Zu Füßen des Reiters ruhen zwei Löwen, vom Baume herab beugt sich zur Unterstützung des Kämpfers die Halbfigur eines kleinen Genius herab. Zwei addossierte springende Steinböcke schließen das Muster nach oben und unten ab. Ähnlich sind auch die übrigen figuralen sassanidischen Stoffe mit den beliebten persischen Kampf- und Jagdszenen. Ein anderer Stoff mit dem geflügelten Greifen im runden Felde [Viktoria- and Albert-Museum London] ist wohl als sassanidisch zu bestimmen, da dasselbe Muster auf dem Steinrelief mit der oben erwähnten Darstellung des Chosroes II. an einem Gewande zu Tagh-i-Bostan wiederkehrt. □



Abb. 510. Bunter Seidenbrokat auf blauem Grund. Seldjukisch [?], 13. Jahrhundert □

Die Nachahmungen sassanidischer Stoffe durch byzantinische Weber sind öfters so genau, daß es bei einigen derselben schwerfällt, ein absolut sicheres Urteil darüber abzugeben, ob sie Originale oder Kopien sind. Swarzenski hat bereits [Band I, S. 167] davon gesprochen und auch die Untersuchungsmerkmale auseinandergesetzt. □

Ebenso schwierig ist es für uns heute, die Anfänge der islamitischen Weberei zu bestimmen und abzugrenzen. Sassanidische, syrische und frühbyzantinische Elemente sind hier mit primären, durch die Technik bedingten sowie mit einem sicher vorhandenen, aber jetzt fast nicht mehr kontrollierbaren altarabischen Stamminventar gemischt; Nomaden sind naturgemäß geschickte Textilarbeiter, das bedingt ihre Wohnung, das Zelt. Nur langsam und zögernd vollziehen sich

die Übergänge, Verschmelzungen, entwickelt sich aus der Hausarbeit, die der Harem leistet, die an bestimmten Zentren lokalisierte Industrie, welche sich zunächst den heimischen Markt schafft und sich dann im weiteren Verlaufe in anderen Ländern Absatzgebiete sucht und erobert, also exportiert. Sicherlich war die Religion des Islam mitbestimmend bei der Auswahl der fremden Elemente, doch gewiß nur mit Einschränkungen; denn wir haben schon bei den anderen Kunstindustrien bemerkt, daß z. B. trotz des Religionsverbotes figurale Darstellungen Eingang fanden. Nur die rein christlichen, religiösen Darstellungen fielen weg, was z. B. besonders für Ägypten mit seiner ausgebreiteten altchristlichen Textilindustrie von Bedeutung war, als das Land im achten Jahrhundert dem Islam zufiel. Der alte Ruf Ägyptens als Textilland blieb auch unter der Herrschaft des Islam, sowohl unter den Fatimiden wie den Mameluken. Leider sind wir aber zumeist nur auf die begeisterten Schilderungen der arabischen Autoren [besonders des Makrizi] angewiesen, die von prachtvollen ägyptischen Geweben mit Gold und Silber berichten. Unter den fatimidischen wie mamelukischen Khalifen hat man in den „thiraz", wie die den byzantinischen Gynäkeen [vgl. Band I, S. 166] analogen Webereiwerkstätten der arabischen Herrscher hießen, jene reichen und kostbaren Seidenstoffe geschaffen, die besonders seit den Kreuzzügen als Beutestücke, diplomatische Geschenke, als Reliquienhüllen usw. an die Höfe der westeuropäischen Herrscher und in die Kirchen des Abendlandes kamen und da nicht nur die textile Produktion, sondern auch die Plastik, sowohl die große monumentale wie die Elfenbeinschnitzerei, sowie die Goldschmiedekunst und Buchmalerei so stark und nachhaltig beeinflußten. Den westeuropäischen Quellenschriften verdanken wir auch eine lange Liste der sarazenischen Zentren, aus denen die Gewebe kamen und als welche neben den ägyptischen Städten besonders Antiochia [alte Inventare berichten von den goldenen Köpfen der Tiere auf Geweben aus dieser Stadt], Cypern, Damaskus usw. genannt werden. Am wichtigsten scheint also Syrien im weiteren Sinne, besonders das Euphratgebiet, mit Bagdad an der Spitze, gewesen zu sein. Alle mittelalterlichen Quellen sind voll von Erwähnungen der 'baudequin', 'baldachini' usw., d. h. Stoffe aus Bagdad, woher unser Ausdruck 'Baldachin' stammt. Diese abendländischen Berichte und Kircheninventare, verbunden mit den Beschreibungen der arabischen Autoren, schildern uns die reiche Schönheit dieser sarazenischen Gewebe, die Vielseitigkeit ihrer prächtigen Muster; erhalten aber ist uns von allen diesen köstlichen Stoffen nur ein recht geringer Bruchteil. Und schwierig ist es, die erhaltenen Stoffe zu ordnen, zu sondern und zu lokalisieren. Eine große Hilfe gewähren uns dabei Inschriften und Vergleiche mit anderen islamitischen Arbeiten, den Flachschnitzereien, den Bronzen, Gläsern und Töpfereien, deren Entstehungsort einigermaßen feststeht. So lassen sich einige Stoffe mit fatimidischen Inschriften oder charakteristischen fatimidischen Mustern als ägyptische oder damit zusammenhängende sizilische Arbeiten aus der Zeit dieser Dynastie festlegen. Gegenständige Tiere zu beiden Seiten des Lebensbaumes, so zwei Pfauen mit palmettenförmig stilisierten Schwänzen, welche die Gruppe einrahmen, dann geflügelte Löwen in kreisrunder Einfassung, in strenger Stilisierung und von flächenhafter Wirkung, mit kleineren Tierfriesen und Pal-

mettenzweigen in den Zwischenräumen, charakterisieren diese fatimidischen Stoffe, die dem elften Jahrhundert zuzuschreiben sind. □

Wenn man eine Anzahl von zusammengehörigen Stoffen, unter deren Darstellungen Jagdszenen bevorzugt erscheinen, für mesopotamisch-persische Arbeiten erklärt, so liegt der Grund für die Zuschreibung in erster Reihe darin, daß sie inhaltlich wie kompositionell den tauschierten Bronzen und auch den Töpfereien dieser Länder verwandt sind. Die kleinen runden Tiermedaillons in den beiden Randbordüren des blauen, bunt gemusterten Seidenbrokates (Abb. 539) kehren auf den Lüsterfriesen des dreizehnten Jahrhunderts wieder. Die beiden addosierten Paradiesvögel im Fries sowie die Palmetten, deren unteren Abschluß die symmetrisch angebundenen Raubtiere (sassanidische Tradition!) bilden, lassen andererseits die seit dem Mongoleneinfall konstatierten chinesischen Einflüsse deutlich erkennen. □

Eine andere Gruppe von Geweben, dem auch der (Abb. 540) abgebildete Seidenbrokat angehören dürfte, umfaßt z. B. Arbeiten des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, die in Kleinasien im Gebiete der Seldjuken (Koniah oder Siwa) entstanden zu sein scheinen. Ein Stoff im Museum der Lyoner Handelskammer, der Verwandtschaft mit dem erwähnten zeigt, nennt in seiner Inschrift einen Seldjukensultan aus dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts. Auch bei diesem Stoff sehen wir im Grunde das alte orientalische, von der Spätantike übernommene Prinzip der Anordnung der Muster in Kreise, ovale und vierseitige Felder oder der reihenweisen Aufstellung nicht durchbrochen, ebensowenig die symmetrische Disposition. Geändert ist nur der Stil; die Muster wirken flächiger, die Formengebung ist strenger, gebundener. □

Zwei und ein halbes Jahrhundert ist Sizilien im Besitze der Araber gewesen, zunächst als ein Teil des Khalifats, dann als ein selbständisches fatimidisches Emirat. Während dieser kurzen Herrschaft haben die sarazenischen Herrscher zivilisatorisch außerordentlich segensreich gewirkt. Die normannischen Eroberer, ihre Nachfolger, besaßen die kluge Einsicht, an den bewährten Einrichtungen ihrer Vorgänger nicht viel zu ändern. Auch die Sitten und religiösen Gebräuche ihrer sarazenischen Untertanen tolerierten sie. So übernahmen sie auch das 'Hotel de Thiraz' zu Palermo, die unter Verwaltung des Hofes stehende Weberei und Stickereianstalt. Den Seidenbau hatten die Araber schon früher, wohl schon im zehnten Jahrhundert in Sizilien eingeführt. Nach Otto von Freisingen verpflanzten die normannischen Könige 1146 auch griechische Weber nach Palermo. □

Die Webereien und Stickereien aus dem 'Hotel de Thiraz' werden bei den gleichzeitigen Schriftstellern auf das Höchste gelobt und waren weit berühmt. Auch der Krönungsmantel des Kaisers 'des heiligen römischen Reiches deutscher Nation', der zu den Reichskleinodien gehört (Kaiserliche Schatzkammer in Wien), ist dort entstanden (Abb. 541). Es war ursprünglich ein normannisches Hofgewand und kam durch Erbschaft in den deutschen Besitz. Die kreisförmige Borte trägt eine goldene arabische Inschrift, die besagt, daß der Mantel im Jahre 538 der Flucht (d. h. 1133 n. Chr.) 'in der Hauptstadt Siziliens, in der königlichen Werkstätte' geschaffen worden ist. Der Grundstoff ist ein hochroter Seidenstoff mit zierlichem



Abb. 741: Deutscher Kaiserkrönungsmantel, 1133 in Palermo gestickt. Kaiserliche Schatzkammer in Wien

kleinen Arabeskenmuster in der gleichen Farbe. Die zu beiden Seiten des Lebensbaumes symmetrisch angeordneten Löwen, die Kamele überfallen, sind gestickt mit Perlen, Goldfäden und spärlicher blauer Seide (letztere nur in den Löwenkrallen), und mit Zellenschmelzrosetten besetzt. Der Zusammenhang mit der mohammedanischen Kultur ist schon durch die arabische Inschrift und die arabische Zeitrechnung bewiesen; aber auch die Darstellung selbst, die symmetrisch angeordnete Tierkampfszene, bezeugt das starke Nachleben der sarazenischen Tradition. Kurze Zeit darauf, wohl nach dem Jahre 1146, mit dem Eintreffen der griechischen Weber, wird der byzantinische Einfluß in den Textilien vorwiegend, allerdings unter ständiger Beibehaltung sarazenischer Motive, die dann auch in die mittel- und norditalienische, sowie nordalpine Weberei übergehen. Ein Seitenstück zu dieser Einwirkung der griechischen Weber bilden die um 1143 vollendeten Mosaiken der Cappella palatina zu Palermo, die ganz in griechischem Geiste ausgeführt, den Sieg der byzantinischen Kunst in Sizilien dokumentieren. □

Wie in Sizilien scheinen die Araber auch in das neueroberte Spanien ihre Seidenweberei eingeführt zu haben. Nach den gleichzeitigen Schriftstellern standen schon im zehnten Jahrhundert die Textilkünste des maurischen Spaniens in hoher Blüte. Hundertausende von Menschen übten sie aus, und zahlreiche Städte werden uns genannt, die z. T. ihre eigenartigen kostbaren Spezialitäten hatten, wie Cordova, Sevilla, Almeria; dieses mit seinen silbernen Stoffen in verschiedenen Tönen. Bei solch außerordentlicher Produktion entwickelten sich natürlich auch ein reger Export von Seidenstoffen und ein Tauschhandel, besonders mit Italien. Aus dem zehnten Jahrhundert stammt wohl noch die älteste, uns bisher bekannte maurische Seidenarbeit, die in der Akademie der Geschichte zu Madrid. Ein Fries mit kleinen rhombischen Medaillons (sitzende Gestalten eines Fürsten und einer

Fürstin, Löwen, Vögel usw.] wird oben und unten eingerahmt von einer Inschrift mit dem Namen des Khalifen Hicham, der gegen Ende des zehnten Jahrhunderts regierte. Stilistisch besteht ein gewisser Zusammenhang mit den gleichzeitigen oben geschilderten spanischen Elfenbein-Schnitzereien und Silberarbeiten. □

Zahlreicher sind uns spanisch-maurische Seidenstoffe aus der Spätzeit der Kultur erhalten, aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Einer der bemerkenswertesten befindet sich im Musée zu Cluny [Abb. 542], der ihren charakteristischen Typus vortrefflich veranschaulicht. Vielfarbig, von bunter Wirkung und in kräftigen Farben, zeigt er in reizvoller Verschlingung und leichter Erfindung das Prinzip der arabischen geometrischen Musterung auf der Höhe seiner abstrakten Entwicklung. Auch die horizontalen schmalen Schriftfriese, die mit den ornamentalen abwechseln, erscheinen in starker Stilisierung. □

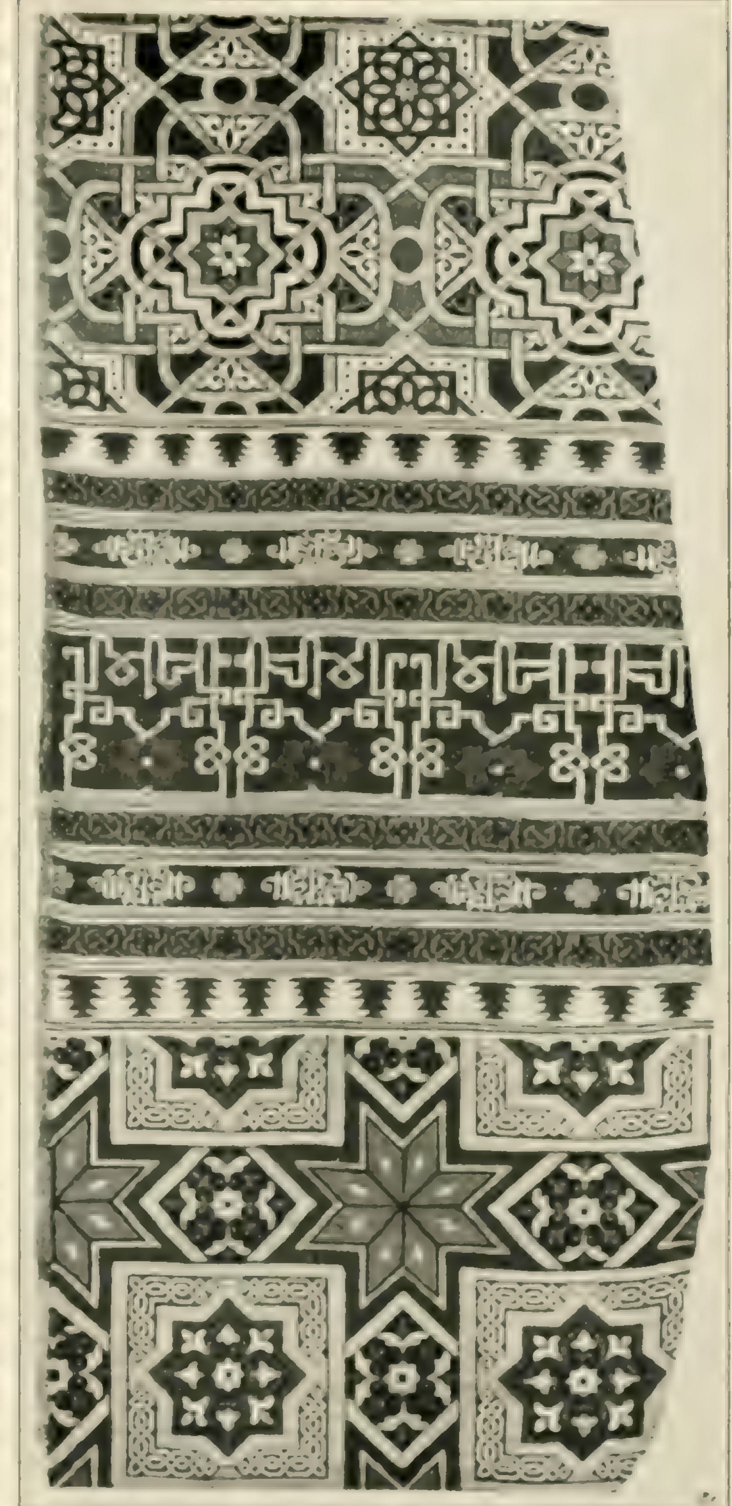


Abb. 542 Bunter Seidenstoff mit geometrischen Mustern und □ Schriftfriesen. Spanisch-maurisch, 13. Jahrhundert □

Die bis jetzt geschilderte Textilproduktion der verschiedenen Zentren des Islam erfuhr seit dem Ende des vierzehnten, besonders aber seit dem fünfzehnten Jahrhundert eine wesentliche Verschiebung, sowohl was die Darstellungskreise, als was die Produktionsorte betrifft. Migeon hat in anschaulicher Weise geschildert, wie seit dieser Zeit Persien, Anatolien und Syrien fast die ganze Kunstweberei, sowohl die für den einheimischen, d. h. islamitischen Gebrauch, als auch die für den europäischen Export bestimmte konzentrierten. Karabacek und Dreger haben aber auch schon darauf hingewiesen, daß bereits in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters der Orient vielfach unter den Einfluß der italienischen Textilkunst

gerät. Die blühende Kultur unter Schah Thamasp I, Schah Abbas und seinen Nachfolgern in Persien, unter den Osmanen in der Türkei, unter der Moguldynastie in Indien, die außerordentliche Prachtliebe und der raffinierte Luxus an diesen Höfen waren wohl ein Hauptgrund für den Aufschwung der Weberei und auch der Teppichindustrie. Den Höhepunkt dieser ostislamitischen Weberei bilden zweifellos die türkischen und persischen Sammet- und Seidenbrokatstoffe aus dem fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, die sowohl durch den Handel, als auch als diplomatische Geschenke der Herrscher nach Europa kamen und ebenso wie die Teppiche ihre Spuren in der italienischen Malerei der Frührenaissance und deren Farbenstimmung zurückgelassen haben. Die türkischen ornamentalen Stoffe bildeten vielfach auch die in den großen Webereien zu Genua und Venedig mit Glück kopierten Vorbilder. Mindestens vom achtzehnten Jahrhundert an war dann aber die Bedeutung der italienischen Weberei für den Orient bedeutender als die der orientalischen für Italien. □

Im Jahre 1636 sandte der Herzog Friedrich von Holstein-Gottorp eine mit reichen Geschenken für Zar Michael Feodorowitsch und Schah Sefi ausgestattete Gesandtschaft nach Rußland und Persien. Der Schah beschenkte die Gesandten auf das reichste und erwiderte 1639 die Aufmerksamkeit durch Ausschickung eines persischen Gesandten, der 1639 nach Gottorp kam; unter den mitgebrachten Präsenten befanden sich 'schöne guldene Stücke mit erhabener und bunter Seide durchgewirketen Figuren fünff viertel Ellen lang, und ein viertel breit'. Ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß ein Teil dieser Stoffe heute noch erhalten ist und zwar sind es neben sechs Seidenteppichen einige Stücke prächtiger Samt- und Brokatstoffe, die im Schlosse Rosenborg zu Kopenhagen als Tapeten verwendet sind. So kann man an einem Orte vereint, sowohl die Samte als die Seidenwebereien Persiens, also die beiden Haupttextiltechniken des Landes, als auch die beiden Hauptdekorationsweisen, die figuralen wie die ornamentalen, studieren. Und sicherlich sind es Arbeiten der ersten Qualität; das beweisen Vergleiche mit an anderen Orten erhaltenen Stoffen und dann ist wohl auch anzunehmen, daß man nur solche als Geschenke des Schah an fremde Monarchen verwandte. Andererseits würde man wohl nach solchen Geschenken allein auch wieder eine falsche, zum mindesten einseitige Vorstellung von der persischen Kunst erhalten; denn es scheint zweifellos, daß ein Teil der in Europa befindlichen, in Persien selbst aber gar nicht nachzuweisenden Textilarbeiten, besonders die noch zu besprechenden sog. 'Polenteppiche', zu denen auch die oben erwähnten gehören, vorzüglich oder vielleicht ausschließlich für das Ausland als Geschenke hergestellt wurden. Bei einem Teil der nach Europa gekommenen Prachtstoffe scheint sich das sogar urkundlich erweisen zu lassen. Doch wird die persische Textilindustrie, die Solches schaffen konnte, dadurch nicht herabgesetzt, sondern nur richtiger umschrieben.

Wir hatten bereits Gelegenheit, die hohe und freie Blüte der Kunst unter den persischen Sefeviden zu schildern. Die Miniaturmalereien und die bunten bemalten Fayencefliesen aus Ispahan wie die beiden großen Felder vom Pavillon der vierzig Säulen, bilden denn vielfach auch die Gegenstücke zu den Stoffen und Teppichen. Die künstlerische Entwicklung geht bei allen diesen persischen Kunstindustrien

parallel nebeneinander her. Das heitere festliche Leben in sorgsam gepflegten Blütengärten, Spiel, Tanz, besonders die Jagd, dann wieder hübsche Szenen aus beliebten Märchen und Dichtungen, die dem einheimischen Beschauer sofort verständlich waren, wie die rührende Geschichte vom Dichter Meinum und der schönen Prinzessin Leila (auf einem Samt im Museum zu Brüssel und einem Haute-lissegobelin im Louvre) bildeten die immer wiederkehrenden, stets von neuem frischen Reiz erfüllten figuralen Darstellungen. Einzeln oder in Gruppen, dann reihenweise sind die weiblichen und männlichen Gestalten auf dem Grund flächig angeordnet und die Zwischenräume füllen blühende, graziös geschwungene Ranken, Stauden, Bäume, allerlei wilde und zahme Tiere usw. aus. Der Brokatstoff aus der Sammlung Dr. Albert Figdor in Wien (Abb. 543) zeigt je zwei durch eine stilisierte Palmettenstaude getrennte vornehme junge Männer, die den Jagdfalken auf der Hand halten. □

Die Reiseberichte von solchen Gesandtschaften aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert nach den Höfen des Ostens beschreiben nach Martin einige Male die prächtige Wirkung, welche die mit derartigen figuralen Stoffen bekleideten persischen Vornehmen und ihre Leute machten. Die Mohren im Gefolge des persischen Gesandten anläßlich der Thronbesteigung des Sultans Murad im Jahre 1579 gingen "in Kleidern von Goldstoff, Samt und Seide mit eingewirkten Bildern von Löwen, Tigern, Pferden und Menschen, ein Ärgernis dem alle Figuren als gesetzwidrig verabscheuenden Auge des Sunni oder orthodoxen Moslims". Es scheint aber, daß auch diese figuralen Stoffe, wie Martin in seinem neuen Teppichwerk annimmt, hauptsächlich Gesandtschaftstracht, und also wohl auch größtenteils auf ausländischen Geschmack berechnet waren. Noch bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein erhalten sich die figuralen Kleiderstoffe. Ein Kostüm des österreichischen Museum zu Wien (Abb. 544) aus der Wende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, dessen Kenntnis ich M. Dreger verdanke, ist auf kanevasartigem schwarzen Stoff mit bunter Stickerei ausgeführt und zeigt in einem Lusthain mit Blüten, Bäumen und Teichen eine thronende Figur, flankiert von zwei dienenden Gestalten. Die Stickerei ist in Seide, dicht und gobelinartig, mit Durchzugstichen ausgeführt. □

Der ornamentale Dekor der persischen Brokate und Samte, der übrigens auch für die kleinasiatischen und türkischen Stoffe charakteristisch ist, gliedert sich in zwei große Gruppen: die eine hält noch an der alten Stilisierung der symmetrisch angeordneten pflanzlichen Motive fest, bildet dieselbe sogar noch weiter und strenger aus; ihr Hauptelement ist die kelch- oder fächerförmige Palmette in spitzovalem Feld, die sich als unendliches Muster fortsetzt. Ein anderes Motiv bildet die von oben gesehene Aster, welche im Verein mit Ranken, an denen kleine Blüten sitzen, und mit dem schon bei den türkischen Halbfayencen geschilderten eigenartigen Federblatt die Elemente des spitzovalen Musters abgibt. Die zweite Gruppe kennzeichnet ein starker Naturalismus, bei dessen Bildung, wie in der Keramik, in erster Linie chinesische Einflüsse maßgebend waren. Auch werden von einigen Forschern solche aus Europa angeführt, die auf die Forderungen der den Export nach dem Abendlande vermittelten Agenten zurückgeführt werden



□ Abb. 543: Bunter Seidenbrokat. Persisch, 16.—17. Jahrhundert. Dr. Figdor, Wien □

könnten. In Rankenform oder als Streublumen, frei und ungezwungen oder in geraden, auch in schrägen Streifen und Reihen, liegt der naturalistische Blütendekor auf dem Grunde. Manchmal beleben das Rankenwerk auch zierliche Vögel in den Zweigen, die in Nachwirkung der alten Tradition gerne addossiert oder affrontiert erscheinen. □

Die Flora der Stoffe ist vielfach dieselbe wie auf den gleichzeitigen Halbfayencen. Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert sind auch die Werkstätten, in denen diese prächtigen Brokate und geschnittenen Samte entstanden, nicht weit von den Fayencetöpfereien su suchen, nämlich Armenien, Anatolien mit den Hauptzentren Brussa und endlich der Bosporus, Konstantinopel mit Umgebung. Der Kunsthandel bezeichnet diese Stoffe schon lange als Arbeiten aus Brussa, die öfters anmuten wie in den schimmernden Glanz der Seide übersetzte kleinasiatische Fliesenfelder. Die kleiner gemusterten naturalistischen Stoffe mögen, wie das bei den entsprechenden Teppichen wahrscheinlich ist, hauptsächlich aus dem südlichen Persien, aber auch aus dem nördlichen Indien stammen. □

Nur kurz sei hier auf die bedruckten persischen Stoffe hingewiesen, die besonders im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert auch in Europa starken Absatz und Nachahmung fanden und die entweder einfarbig oder bunt gehalten und fast immer mit versetzter kleiner Blumenmusterung verziert sind. In der späteren Zeit, besonders seit dem achtzehnten Jahrhundert werden, wie in der gleichzeitigen analogen ostislamitischen Stickerei, die Blumen häufig größer und

naturalistischer. Wie bei den gewebten Stoffen sind die Blumen auch in einzelnen Kompartimenten gestellt, die durch symmetrische Wellenlinien gebildet werden. Moritz Dreger hat übrigens in diesem Buche [II, S. 163] auf die Beeinflussung der europäischen durch die persischen Druckstoffe gesprochen. Desgleichen verweise ich hier auf seine Ausführungen [II, S. 30 ff] über die orientalischen Spitzen. □



Abb. 514 Persisches Gewand mit bunter Seidenstickerei. □ 17.—18. Jahrhundert □

Durchblättert man die verschiedenen venezianischen Spitzenbücher des sechzehnten Jahrhunderts, die Vorlagen für die Arbeiterinnen enthalten, so findet man darin zahlreiche orientalische Stickereimuster in denselben wieder, und zwar sind es sowohl 'reziproke' Muster, als die Umgestaltung des alten beliebten Granatapfelmusters. Es ist auch zweifellos, daß die schönen und so hoch geschätzten italienischen bunten Stickereien der Renaissance auf Leinengrund [besonders in dunkelroter Seide beliebt] auf orientalische Vorbilder zurückzuführen sind. Dreger hat in seinem grundlegenden großen Werke, 'Europäische Weberei und Stickerei' auf die Verwandtschaft dieser italienischen Stickereien mit den bunten, heute noch in Kleinasien, Syrien und Nordafrika hergestellten Leinenstickereien hingewiesen. Die orientalischen Stickereien der älteren Zeit sind meist bunt ausgeführt worden; es sind daher auch die Umsäumungen, die sich zu Bogen, kleinen Zacken u. a. spitzenähnlichen Formen ausbildeten, meist, allerdings aber nicht immer, auch bunt gewählt. Damit steht auch in Verbindung, daß diese Zacken usw., auch wenn sie weiß sind, vorherrschend aus Seide gearbeitet wurden. □

Ihre Vorbilder aus dem mohammedanischen Osten holten sich auch die Verfertiger der sog. 'POLNISCHEN GÜRTEL'. Es sind dies breite Schärpen, ein Hauptbestandteil der polnischen Nationaltracht, die in Querstreifen und Längsborten gemustert, auf reichem Gold- und Silbergrund in bunter Weberei ausgeführt wurden. An den Abschlußenden zeigen sie gerne blühende Stauden, Blumensträuße in Vasen und auch das alte zentralasiatische Palmwipfelmotiv. Ursprünglich hat man diese Schärpen, die in der Form vollständig den persischen Gürteln entsprachen, direkt aus Persien importiert, aber schon gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts begründete der Fürst Radziwill eine Seidenfabrik in Słuck, die

polnische Gürtel und auch Brokatstoffe verfertigte und der bald andere Manufakturen in verschiedenen Städten des Königreiches nachfolgten. □

Josef Folnesics hat ferner oben bereits kurz [II, S. 268] auf die Vorliebe für indische SCHALS in Europa hingewiesen, die bei uns auch zu Nachahmungen führte. Der Schal hatte für die Mode der vornehmen europäischen Dame des späten 18. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts große Bedeutung. Porträtbilder und Miniaturen zeigen ihn so häufig in seiner graziösen Verwendung. Er ist ein Produkt Kaschmirs mit seiner vorwiegend mohammedanischen Bevölkerung, die den Schal als Gürtel um den Leib gewunden trägt. Das Material, aus dem sie hergestellt werden, ist das Haar der feinhaarigen Kaschmirziegen oder das Unterhaar der wilden tibetinischen Ziegen. Bei den echten Schals wird die Musterung in Art eines Köpergewebes [d. h. diagonal gebundener Gewebe, bei welchen 'der Schußfaden der Reihe nach unter einen und dann über zwei, drei und mehr Kettenfäden geführt wird und die Bindung bei jedem Schuß um einen Kettenfaden vorrückt'] aber Gobelinumzug mit der Nadel hergestellt. Das Muster ist also gewissermaßen broschiert und auf beiden Seiten sichtbar, doch ist die Rückseite infolge der vielen Fadenenden nicht als Schauseite zu verwenden. In Indien selbst gibt es unechte, d. h. auf dem Webstuhle verfertigte Nachahmungen der echten Schals. Die in Europa seit Anfang des neunzehnten Jahrhunderts auf den Jaquardwebstühlen hergestellten Nachahmungen werden lanziert, d. h. die Schüsse gehen der ganzen Breite nach durch und werden auf der Rückseite dort, wo sie freiliegen, oft abgeschnitten. Es gibt auch indische und sonst orientalische Schals, deren Musterung auf farbigen Stoff gedruckt ist; sie können oft sehr wertvoll sein. Die Blütezeit der Schalerzeugung in Kaschmir fällt in das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert. Ein besonders beliebtes Muster ist das Palmwedelmuster, die sog. indische Palmette, die wiederum mit außerordentlich zarten Formen ausgefüllt wird; die Ränder zeigen meistens kleine Musterung. Sehr schön sind die Arbeiten auf weißem Grunde. Die Farben der echten Kaschmirschals zeigen eine Leuchtkraft und Tiefe, die außerhalb des Landes unerreichbar ist. Man schreibt dies dem Klima zu, das erfahrungsgemäß während des Farbenprozesses tatsächlich von Einfluß zu sein scheint. □

TEPPICHE □

Die geknüpften Teppiche gehören zu den vollendetsten und höchstgeschätzten Schöpfungen der Kunst des Islam. □

Bevor die Wissenschaft anfing, sich systematisch mit der Geschichte der künstlerischen Entwicklung des 'persischen Teppichs' zu befassen, war derselbe schon der Liebling der modernen Maler geworden. In Makarts Atelier mit seiner nur auf farbige Wirkung berechneten Stimmung bildeten orientalische Teppiche einen integrierenden Bestandteil. □

Die Frage nach Alter und Herkunft des orientalischen Teppichs ist eine der schwierigsten auf dem rätselhaften Gebiete der Kunst des Islam. Zwar hat die Wissenschaft gerade auf diesem Gebiete schon eine Reihe wertvoller Aufschlüsse zu geben vermocht — Karabacek, Lessing, Bode, Riegl, Sarre, Dreger, Migeon, Martin und in gewissem Sinne auch englische und amerikanische Forscher haben

sich bedeutende Verdienste um die Erforschung der Teppiche erworben — aber wir sind trotzdem noch nicht imstande, die Entwicklung in allen Teilen klar zu erkennen. Einige große Gruppen sind allerdings bereits festgelegt und auch manche Merkmale zur Datierung stehen fest. Letztere zu finden war doppelt schwer. Einmal haben wir, von einem 1539 datierten Stück im Viktoria und Albert-museum zu London abgesehen, keinen einzigen datierten alten Teppich, andererseits bildet die lange und treue Tradition im Festhalten alter Formen eine große Schwierigkeit. □

Jedenfalls hat Riegl in seinem 1891 erschienenen grundlegenden Werke 'Altorientalische Teppiche' recht, wenn er die Zusammenhänge mit der späteren Antike betont; nur brauchen dieselben nicht innerhalb der eigentlichen Teppichknüpferei zu liegen, sondern es werden wohl die Formen in der Weberei, im Fliesendekor usw. von der Antike in den eigentlichen Teppich hinübergeleitet worden sein. Auch ist es sicher, daß, wie Bode annimmt, vielfach die geometrischen Ornamente Umgestaltungen von Pflanzenmotiven und andererseits, wie Sarre glaubt, viele pflanzliche geometrische Motive Umgestaltungen von Schriftzeichen sind, ein Prozeß, den wir ja auch in anderen Kunstgebieten des Islam zu beobachten Gelegenheit hatten. □

Wir dürfen jedenfalls auch nicht vergessen, daß viele Teppichornamente, die auf den ersten Anblick recht altertümlich anmuten, eben so gut volkstümliche Rückbildungen künstlerich höher stehender Arbeiten sein können. Es müssen die sozusagen außerzeitlichen Ornamente, besonders geometrischer Art, die sich immer wiederholen, von den eigentlich fortschreitenden geschieden werden, die, wie bemerkt, manchmal auch direkte Rückbildungen sein können. □

Der gestickte und tappisserieartige Teppich sind uraltes orientalisches Gemeingut. Die Ägypter kannten und erzeugten ihn, ebenso die alten vorchristlichen Kunstreiche Vorderasiens. Und wie auf so vielen anderen Gebieten der islamitischen Kunst scheint auch die arabische Teppichindustrie dieser Art nachhaltige Eindrücke von spätantiken und von sassanidischen Vorbildern empfangen zu haben. Ein klassisches Dokument für das hohe Können der sassanidischen Teppichweber bildet der für Chosroes II. (531—579 n. Chr.) angefertigte Riesenteppich, welcher nach der Eroberung des königlichen Palastes zu Ktesiphon auf die arabischen Eroberer einen so starken Eindruck machte, daß uns genaue Beschreibungen desselben erhalten sind. Nicht bloß Silber, Gold und Seide, sondern auch Edelsteine erscheinen als Materialien verwendet. Die Darstellung bildet nach Karabacek ein 'von Bächen durchrieselter und Pfaden durchkreuzter, mit Bäumen und lieblichen Frühlingsblumen geschmückter Lustgarten. Die umfassende breite Bordüre bot herrliche bepflanzte Blumenparterres in buntfarbigem durch blaue, rote, gelbe und grüne Steine dargestellten Blutenschmuck'. □

Jedenfalls ist unter diesem Teppich aber kein geknüpfter, sondern anscheinend ein gewirkter, gobelinartiger, zu verstehen. Kostbare tappisserieartige Teppiche wurden immer noch neben den geknüpften gearbeitet; besonders sind jedoch die einfacheren Arbeiten der Nomaden und z. T. auch der seßhaften Bevölkerung Kleinasiens heute noch zumeist in dieser Art ausgeführt. Man nennt solche im

Orient KILIM. Der Name Kilim soll von der Landschaft Kilikien stammen, da ähnliche Erzeugnisse ursprünglich aus der Wolle kilikischer Ziegen hergestellt wurden. Sowohl das Kulturstadium der Verfertiger als die Technik drängen auf strenge Stilisierung, besonders auf geometrische Muster. Um die beim Aneinanderstoßen verschiedener Farben in der Richtung der Kette sich ergebenden Schlitze zu vermeiden, führt man die Linien womöglich nie der Kette parallel, wodurch sich die für viele Kilims charakteristischen Zackenformen ergeben; bei feineren, besonders älteren persischen Kilims werden aber die Farben oft bei Farbentrennungen längs der Kette von beiden Seiten über ein und denselben Kettenfaden geführt, so daß wohl die Konturen etwas verschwimmen, aber das Gewebe geschlossen wird. Bei volkstümlichen neueren Arbeiten, besonders solchen aus den Balkanländern, bleiben die Schlitze aber auch offen. □

Die größten und in ihrer Art nicht unschönen Kilim sind die turkmenischen; die feinsten kommen aus Schuschter in der persischen Provinz Chusistan sowie aus Kurdistan und zeigen auch reicheren stilisierten Blumendekor. Die Arbeiten der Balkanländer beschränken sich meist auf einfachere geometrische Ornamente.

Man unterscheidet zwei Hauptarten der Knüpfung des Teppichs, die sog. 'Smyrna-Art' (kleinasiatischer Knoten) und die 'Persische Art' (persischer Knoten). Die TECHNIK des ersteren sei hier nach Riegls klarer und anschaulicher Beschreibung wiedergegeben. 'Die Knüpfung geschieht überall, wo sie im Orient noch im Gebrauch ist, im wesentlichen auf eine und dieselbe Weise, was schon durch die Einfachheit des dabei zu beobachtenden Handgriffes bedingt ist. Man ergreift zwei nebeneinander hängende Kettfäden, legt einen kurzen Fadenabschnitt (in der Regel aus Wolle) von etwa 5 cm Länge quer darüber und zieht die beiden Enden des Fadenabschnittes erst hinter die Kettenfäden und sodann zwischen diesen beiden hindurch wieder an die Oberfläche. Die beiden Enden des Fadenabschnittes ragen somit als ein Doppelbüschel in die Höhe, der durch einfache Umschlingung der zwei Kettfäden an diese letzteren festgebunden ist. Hierauf ergreift man das nächste Paar von Kettfäden und wiederholt denselben Prozeß, und so fort durch die ganze Breite der Kette hindurch. □

Hat man auf solche Weise eine Reihe von Büscheln eingeknüpft, so erscheint es notwendig, die Kettfäden, von denen nur je zwei benachbarte vermöge der Umschlingung durch einen gemeinsamen Büschel oder Fadenabschnitt zusammenhängen, mittelst eines nach der Art der Leinwandbindung durchlaufenden (in der Regel doppelten) Schusses zu einem festgeschlossenen Gewebe zusammenzufassen. Der Schuß wird hierauf an die vorhin eingeknüpfte Reihe von Fadenbüscheln fest angepreßt und auf diese Weise sowohl ein widerstandsfähiges Gefüge erzielt, als auch der Lockerung der Einzelknüpfungen entgegengewirkt. □

Zu Erleichterung der Arbeit wird den zur Knüpfung bestimmten Fadenabschnitten eine solche Länge gegeben, daß deren Einschlingung in die Kettenfäden bequem vor sich gehen kann. Es erhöht sich aber sowohl der praktische, als auch der künstlerische Wert eines geknüpften Teppichs, wenn sein Vlies nicht so wie beim eigentlichen Plüsch ziemlich lang gelassen, sondern so wie beim Samt mit der Schere ganz kurz geschoren wird, so daß die Fadenenden nur ganz wenig

über die Grundfläche, d. h. Fadenkreuzungen von Kette und Schuß emporragen. Ein festes Zusammenpressen der Arbeit mittelst des Kammes erscheint in diesem Falle um so notwendiger, als bei einem schütteren Gefüge nicht bloß die Schußfaden zwischen den Büschelreihen zutage treten, sondern auch die kurzen Knüpfbüschel sich herauslockern würden'. Der 'persische Knoten', der im allgemeinen die künstlerisch feinere Wirkung bietet, zeigt die beiden emporragenden Fädenenden nicht nebeneinander zwischen je zwei Kettenfäden, sondern neben jedem Kettenfaden ein emporragendes Ende, das auch nicht gerade emporsteht, wie beim kleinasiatischen Knoten, sondern etwas schräg liegt. □

Der orientalische Knüpfteppich, sowohl der aus Wolle als der aus Seide, dient vor allem als Sitzteppich. Allerdings kommen die wertvollen Seidenteppiche nicht fortwährend in Gebrauch, sondern liegen als Schaustücke in der Mitte der Gemächer, wo man sie von den an den Wänden aufgestellten Divans aus gut betrachten kann. Einfachere schmale läuferähnliche Wollteppiche, die zu den Seiten dieses Mittelstückes liegen, sind für den Verkehr im Zimmer bestimmt. □

Um die Entwicklung des orientalischen Knüpfteppiches erkennen zu können, müßten wir die Hauptstätten genau kennen, an denen sich die Produktion der einzelnen bestimmbaren Gruppen abgespielt hat und müßten ferner mit denselben bestimmte Werke in Verbindung bringen können. Bisher ist das aber nur in geringem Maße der Fall gewesen. Als Entstehungszeit des Knüpfteppichs ist nach Dreger u. a. wohl das zwölfte bis dreizehnte Jahrhundert anzusehen. □

Seine Blütezeit ist nach den uns zur Verfügung stehenden Werken in Persien wohl das sechzehnte bis siebzehnte Jahrhundert, also wiederum die Periode der Sefiden, von der ja schon bei der Schilderung der Miniaturen, Fliesen, Lüstergefäße und Seidenstoffe so oft die Rede war. Besonders glänzende Leistungen hat aber auch Indien unter der Moguldynastie aufzuweisen, und zwar scheinen die indischen Arbeiten noch naturalistischer als die persischen gehalten zu sein (vgl. Abb. 545). Die ausgezeichneten älteren kleinasiatischen Teppiche zeichnen sich dagegen meist durch Vereinfachung der Formen und Farben aus. □

Einen Höhepunkt der orientalischen Knüpfteppiche repräsentieren die oft in Seide hergestellten großen farbenprächtigen persischen Arbeiten mit reichem figuralen und pflanzlichen Dekor, von denen uns allerdings nur eine kleine Anzahl erhalten ist. Das bedeutendste Stück ist der sog. Jagdteppich, der dem österreichischen Kaiserhause gehört, ein Wunderwerk sorgfältiger und sicher auch jahrelanger Arbeit. Das Mittelfeld ist von einer prächtigen Jagdszene erfüllt, die auf üppigem, blumigem Grund allerlei reich gekleidete, lebhaft bewegte Reiter in der Verfolgung von Löwen, Schakalen, Wildschweinen, Hirschen, Hasen usw. darstellt. Die Bordüren des Teppichs tragen persische Genien auf blühendem Rankengrund, die Eckfüllungen und das Mittelschild erfüllen Kampfszenen zwischen Fabeltieren, Motive, deren chinesischer Ursprung sofort erkenntlich ist. Auch das uns von der Fliesenkeramik her bekannte Motiv des chinesischen Wolkenbands (siehe die Tafel bei S. 710), das auf das chinesische Symbol der Unsterblichkeit, das sog. 'Tschi' zurückgeht, spielt eine große Rolle im Dekor dieses und zahlreicher anderer persischer Teppiche des sechzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts. □

Ein ausgezeichneter Vertreter dieser kostbaren seidenen Tier- und Jagdteppiche ist der des Petersburger Stieglitz-Museums [siehe die Tafel], der noch auf der Wiener Teppichausstellung von 1891 aus dem Besitze des Fürsten Lobanow ausgestellt war. Seine Herkunft ist bezeugt, ein nicht sehr häufiger Fall bei diesen Teppichen; er stammt aus einem der Paläste des Sultans. Das innere Feld zeigt nur Figuren wilder Tiere — menschliche fehlen bei diesem Teppich — in reich geschwungenem Rankenwerk. Den Mittelstern füllt ein rein pflanzlicher Dekor, die Ecken tragen Rankenwerk mit allerlei Vögeln dazwischen, die Bordüre endlich schließt auf reichem Blütenfond große kartuschenähnliche Seitenfelder mit prächtigen feierlichen Schriftzeichen und in den Ecken achtpassige Felder mit Blütendekor ein; geschieden sind diese beiden Arten von Kartuschen durch kleine kreisrunde Felder mit je einer Tierdarstellung. Daß alle diese Teppiche nur in Persien entstanden sein können, ist fraglos. Sie sind zu sehr verwandt mit all den anderen persischen Kunstwerken aus derselben Epoche der Blütezeit unter Schah Tahmasp und seinen Nachfolgern. Starke ostasiatische Einflüsse dokumentiert das prächtig gezeichnete großfigurige Muster eines geknüpften Wollteppichs des siebzehnten Jahrhunderts in der Sammlung des Dr. Sarre in Berlin [Abb. 545]. Der Elefantenkampf deutet wohl auf indische Vorbilder und der Kranich links läßt seine chinesische Abkunft deutlich erkennen, so daß wir in diesem Stück vielleicht eine der eben genannten indischen Knüpfereien zu erblicken haben. ☐

Eine andere Art persischer Teppiche sind die sogenannten Gartenteppiche, deren einige aus dem sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert sich erhalten haben; sie zeigen einen reichen, sorgsam gepflegten persischen Garten im Mittelfelde. Kanäle und Bäche durchschneiden den mit Blüten und Bäumen bedeckten Boden. Sofort in die Augen fallend sind die hohen schlanken Zypressen auf diesen Gründen, die uns schon bei den Fliesenfeldern begegneten. Diese Teppiche sind deshalb besonders wichtig, weil sie mit dem obengenannten kostbaren sassanidischen Teppich, den die Araber 635 zu Ktesiphon eroberten, inhaltlich ganz übereinstimmen und wir wohl in diesem Falle wiederum ein Beispiel der treuen langen Tradition in der asiatischen Kunst vor uns haben. ☐

Die Tierteppiche geben uns die Möglichkeit, eine zweite Gruppe von Teppichen gleichfalls als persische Arbeiten zu bestimmen. Diese enthalten nämlich dieselben, so überaus charakteristischen Tierfiguren, aber diese sind seltener, nur vereinzelt und treten bei weitem hinter einem reichen, gemusterten Dekor aus Palmetten, stilisierten Blütenranken und Arabesken zurück. Dieser Dekor ist wiederum auf das Nächste verwandt mit dem der gleichzeitigen Fliesenfelder. Die Anordnung der Teppiche ist entweder dem der Tierteppiche entsprechend, also mit breiter Bordüre, großem Feld, kleinem Mittelstück und Eckzwickeln. Daneben findet sich auch das Hauptfeld in kleine passigte, schildförmige, rhombische und andere kleine Felder geteilt. ☐

Eine weitere Hauptgruppe bilden die Teppiche mit einzelnen mehr von einander losgelösten Blumen von stark naturalistischer Art, oft in versetzten 'Compartimenten', wie wir sie bei den Stoffen kennen lernten; diese Teppiche scheinen besonders aus Südpersien und Indien zu stammen. ☐



PERSISCHER SEIDENER TIERTEPPICH · 16. JAHRH.
AUS DEM STIEGLITZ-MUSEUM IN PETERSBURG

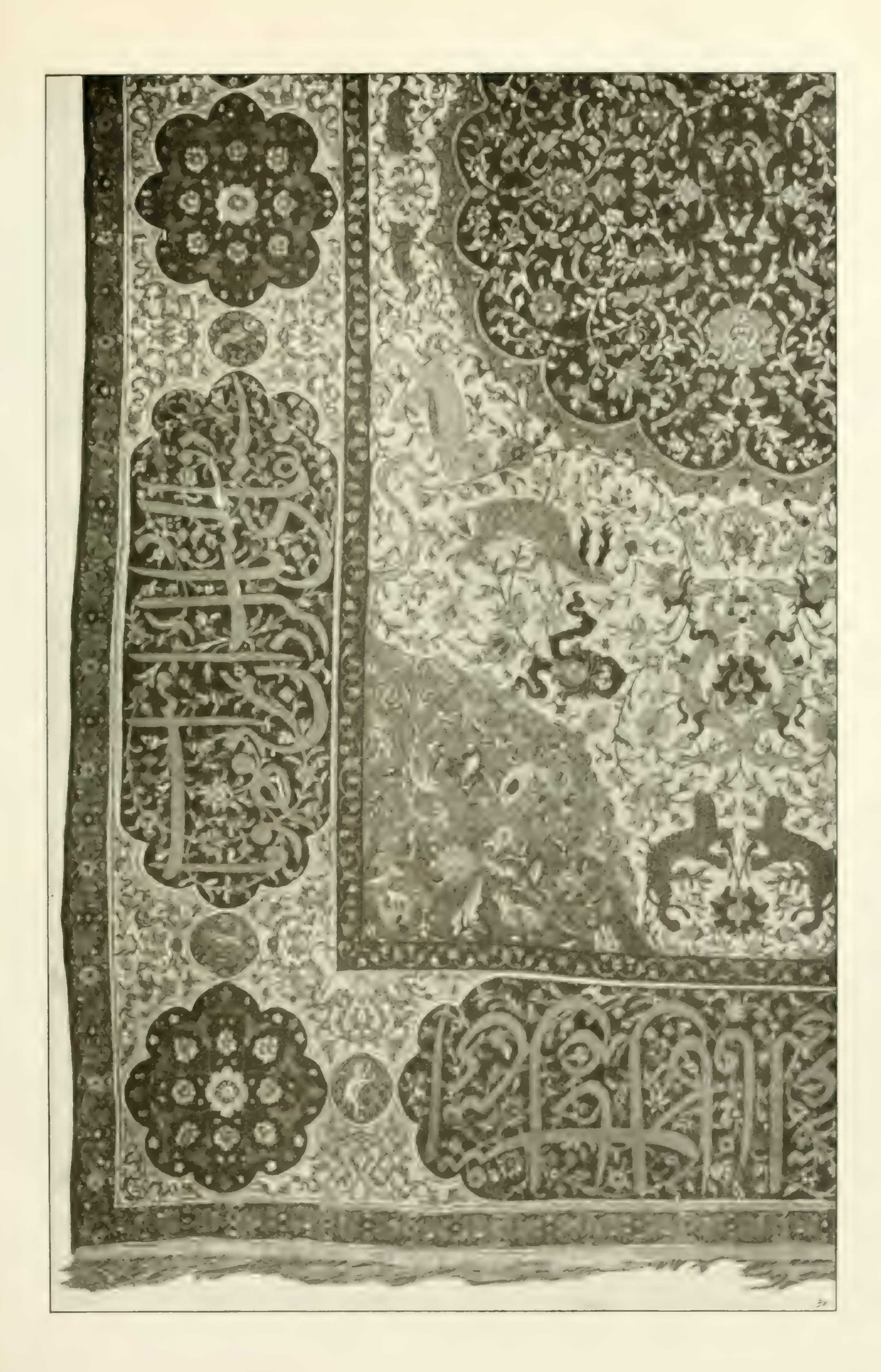




Abb. 545: Geknüpfter wollener Teppich, 17. Jahrhundert, Persien oder Indien. Sammlung Dr. Sarre, Berlin

Endlich gibt es eine Gruppe von Teppichen, welche man unter dem Titel 'Polenteppiche' zusammenfaßt und die trotz ihrer Kostbarkeit noch in ziemlich vielen Exemplaren erhalten sind. Sie sind aus Seide auf einem flachen Fond von Gold- oder Silberfäden in hellen zarten Farben ausgeführt. Ihre Bezeichnung haben sie seit der Pariser Weltausstellung von 1878, auf der einige dieser Teppiche aus dem Besitze des Fürsten Czartoryski [jetzt im Czartoryskimuseum zu Krakau] ausgestellt waren, und das fürstliche Wappen, allerdings nicht geknüpft, sondern eingewirkt tragen. Man versuchte als Entstehungsort dieser Teppiche die schon genannte Fabrik zu Słuck, in der die polnischen Gürtel gemacht wurden, anzunehmen; aber es ist fraglos, daß sie nur in Persien und zwar im siebzehnten Jahrhundert entstanden sein können, woher sie als Geschenke des Hofes von Ispahan nach Europa, besonders nach Österreich, Polen, Rußland und Italien, kamen. Seit 1604 sind solche Geschenke nachweisbar. Im kaiserlich russischen Schloß Peterhof bei Petersburg hängt auch einer der hervorragendsten 'Polenteppiche', der nachweisbar von einem Meschtsscherski stammt; dieser Meschtsscherski wanderte nun 1585 nach Persien aus und starb im Jahre 1620. Dreger hat übrigens

Band II, S. 23) darauf hingewiesen, daß diese Teppiche wahrscheinlich für Europa in Persien angefertigt wurden; auch bieten sie in Zeichnung und Farbengebung etwas ganz von den eigentlichen orientalischen Teppichen Abweichendes, das in manchem an Arbeiten der europäischen Spätrenaissance gemahnt. Tatsächlich fanden Sarre und Martin im Orient selbst kein einziges Exemplar von diesem Typus.

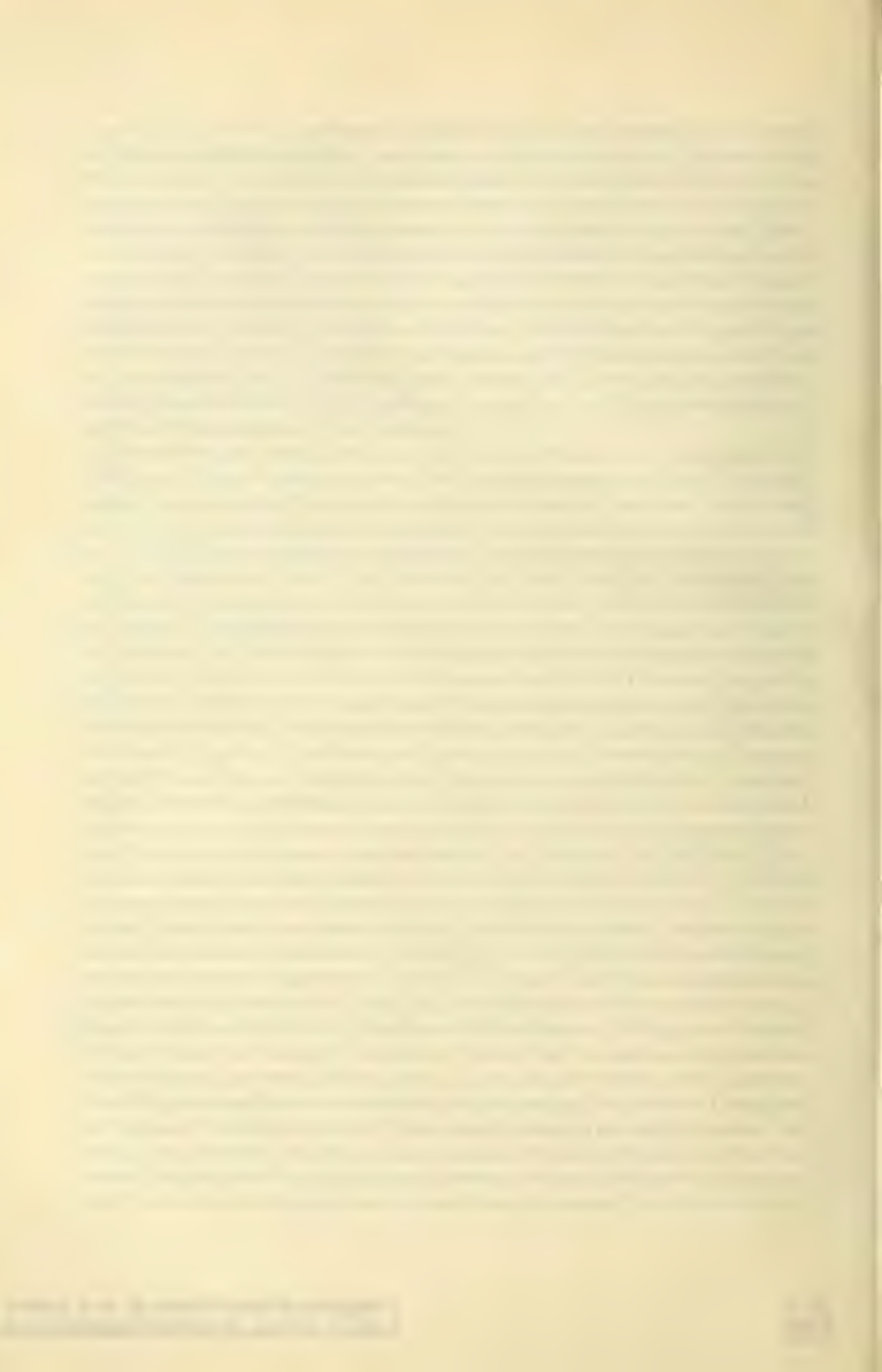
Persische Teppiche der anderen oben beschriebenen Arten, besonders die wertvolleren unter ihnen, befinden sich heute noch im Besitze regierender Häuser, so daß die Annahme wohl berechtigt ist, wir hätten in ihnen eigens angefertigte Geschenke des persischen Hofes zu erblicken. Literarische Notizen bestätigen diese Ansicht. Von den Geschenken des Schahs nach Gottorp war schon die Rede, und im französischen Kroninventar unter Ludwig XIV. finden wir eine stattliche Anzahl persischer Woll- und Seidenteppiche mit Gold und Silber, sowie mit figuralem und ornamentalem Dekor erwähnt. □

Es war hier schon einige Male von dem starken orientalischen Einschlag in der Kultur und Kunst Venedigs während der Frührenaissance die Rede. Die zahlreichen venezianischen Bilder mit den Darstellungen der festlichen Umzüge und prunkvollen Veranstaltungen der Signoria, mit venezianischen Interieurs, wie sie z. B. die Geburt der Madonna oder Szenen aus dem Leben von Heiligen wiederzugeben gestatteten, lassen uns erkennen, ein wie wichtiger Bestandteil der orientalische Teppich in der Ausstattung der vornehmen venezianischen Wohnungen bildete. Als Bodenbelag der Zimmer und Gondeln, als Behang der Fenster und Balkone, als Tischdecken, als Kirchenschmuck finden wir immer wieder die Teppiche Vorderasiens verwendet. So ist ein solcher über die Truhe auf Carpaccios Bild (Band I, Tafel zu S. 466) ausgebreitet. Auch die holländischen und vlämischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts waren im Banne des prächtigen leuchtenden Kolorits der Teppiche. Die Bilder der Terborch, Ostade, Pieter de Hooch, Vermeer van Delft, van Dyk u. a. enthalten genug Beispiele von orientalischen Teppichen, die als Tischdecken und Bodenbelage verwendet wurden. Es ist nun einleuchtend, daß die zahlreichen auf diesen Bildern erhaltenen farbigen Darstellungen orientalischer Teppiche ein überaus wichtiges Material zur Datierung der Originale bilden.

Julius Lessing und Bode waren es, die zuerst auf diese Teppichdarstellungen auf italienischen und niederländischen Bildern aufmerksam machten. Trotz der großen Vielseitigkeit der Muster läßt sich doch bei vielen dieser Teppiche ein gemeinsames Element beobachten, nämlich die streng geometrische Stilisierung des von der Bordüre umgebenen Feldes, das in kleine vieleckige, rhombische oder quadratische Kompartimente geteilt ist. Die frühesten der Bilder zeigen noch in diesen einzelnen Feldern als Dekor heraldisch stilisierte Tierfiguren. Bode hat übrigens auch den einzigen erhaltenen Teppich mit demselben Dekorationsprinzip bekannt gemacht. Heute scheint es uns, daß die älteren meist geometrischen Teppiche aus Kleinasien stammen; dafür sprechen die durch die Venezianer und Genueser getragenen regen Handelsbeziehungen zwischen Kleinasien und Italien, das beweisen vor allem einige mittelalterliche Knüpfteppiche des vierzehnten Jahrhunderts in der Moschee Ala-eddin zu Koniah, die Sarre bekannt gemacht hat und deren streng geometrischer Stil und Musterung (Bordüre mit Schrift-



TÜRKISCHER GEBETTEPPICH, XVII. JAHRH
BERLIN, KÖNIGL. KUNSTGEWERBEMUSEUM





friesen) große Verwandtschaft mit den auf den italienischen Bildern dargestellten Stücken aufweisen. Es trifft sich gut, daß der Venezianer Reisende Marco Polo, der um 1300 in Kleinasien weilte, in seinem Reisewerk die in Koniah gefertigten Teppiche sehr rühmte. Er nennt sie die 'schönsten und feinsten Teppiche der Welt'. Die Teppiche auf den späteren der erwähnten Bilder scheinen mit ihren Rankenornamenten zumeist nordpersischer Herkunft zu sein, oder wenn kleinasiatischer, so doch unter persischem Einfluß entstanden. In der Barockzeit lassen sich in den kleinasiatischen Teppichen übrigens auch europäische Motive beobachten. Dreger hat schon davon berichtet, daß man direkt Muster von Europa nach Kleinasien sandte, die in den dortigen Werkstätten ausgeführt wurden. ◻

Die sogenannten Gebetteppiche, von kleineren Dimensionen, welche uns erhalten sind, sind in der Hauptsache Werke des achtzehnten Jahrhunderts, doch kennen wir auch einige frühere Werke, die noch aus dem sechzehnten Jahrhundert stammen. Die Heimat der meisten bei uns verbreiteten ist gleichfalls Kleinasien. Die Haupttypen der kleinasiatischen Teppiche stehen ziemlich fest. Der (auf der Tafel) abgebildete Teppich (Kunstgewerbemuseum Berlin) zeigt, wie die meisten älteren, in der Mitte ein rotes Feld mit einem durch zwei Säulen getragenen hufeisenförmigen Torbogen; seltener kommen drei durch vier Säulen gebildete Torbogen vor. Offenbar ist diese Form als Abbild der Gebetnische, des 'Mihrab' zu betrachten. Riegl hat wahrscheinlich gemacht, daß man sich dieselben auf den Teppichen wohl als Weiterentwicklung eines nischenartigen Dekors auf spätantiken Behängen vorzustellen habe. Die Fliesenkeramik kennt ja auch solche Darstellungen. Häufig hängt von oben eine Moscheelampe in den Raum herab. Die durch den Bogen gebildeten Eckzwickel werden auf dem abgebildeten Berliner Teppich durch geschickt in den Raum komponierte bunte Blütenranken auf hellbraunem Grunde ausgefüllt. Die noch heller gefärbte breite Randbordüre trägt eine breite Ranke aus bunten Blüten. Die späteren Gebetteppiche, besonders die zahlreichen in den modernen Wohnungen zu treffenden neuzeitigen, sind vielfach unverstandene Nachahmungen und Rückbildungen der älteren; der feinere Naturalismus, wie er sich in der Wiedergabe der Säulen, der Ampel usw. äußerte, ist verschwunden. Statt dessen kann man häufig beobachten, daß die architektonischen Details ganz unverstanden wiedergegeben sind. ◻

Die Hauptarten der neueren kleineren Teppiche Kleinasiens sind die von Ghiordes, Kulah, Ladik und Bergama (dem alten Pergamon). Bei den Kulahteppichen ist die Nischenform oft sehr einfach, der obere Abschluß entspricht zwei im weiten Winkel aneinanderstoßenden Dreieckseiten, oft ist sie auch abgetreppt und in der Mitte mit herausspringendem kleinen Giebel. Spitz und oft gleichfalls abgetreppt, sowie mit unten breiterem Abschluß kombiniert sind gerne die Ghiordesarbeiten, welche manchmal das Mittelfeld in blauer Farbe zeigen. Die Bergamateppiche sind besonders beachtenswert, weil sie die alten geometrischen Muster bis heute ziemlich treu bewahren. ◻

Einige glückliche Funde der letzten Jahre haben uns auch Proben spanisch-maurischer Knüpfteppiche gebracht. Einer dieser Teppiche (im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin) zeigt im Mittelfeld eine Art von streng stilisiertem Baum mit

symmetrisch zu beiden Seiten angeordneten Blüten in Form von Kastellen. Die schmale Randbordüre enthält einen kufischen Schriftfries. Ein zweiter Teppich, gleichfalls im Berliner Museum, stammt nachweisbar aus Spanien und zeigt wiederum große Übereinstimmungen in den Wappenschildern und in dem geometrischen figuralen Bordürenfries des kleingemusterten Grundes mit spanischen Brokatstoffen des vierzehnten Jahrhunderts und mit frühen Fayencen. □

Die spanischen Knüpfteppiche des sechzehnten Jahrhunderts weisen, gerade wie die gleichzeitigen Azulejos, eine außerordentlich dekorative Kombination alter arabisch-maurischer Elemente mit solchen der italienischen Renaissance auf. □

Im NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT hat die ORIENTALISCHE, BESONDERS DIE KLEINASIATISCHE TEPPICHERZEUGUNG durch Mangel an Sorgfalt, infolge Fehlens guter einheimischer Vorzeichnungen, besonders aber durch Verwendung der künstlichen europäischen Farben außerordentlich gelitten; diese Verwendung der Kunstfarben war um so gefährlicher, als sie ohne die wissenschaftlichen Kenntnisse der Europäer erfolgte. Besonders stark war eine Zeitlang der Niedergang in Kleinasien; Persien ist, nicht ohne Einfluß der Regierung, in den Farben immer besser geblieben. Auch haben hier Fremde, wie der Deutsche Ziegler, große Manufakturen geschaffen, die wirklich sorgfältige Knüpfteppiche erzeugen. In Kleinasien liefert die kaiserliche Manufaktur zu Hereké, wenigstens in den letzten Jahren, sehr tüchtige Arbeiten, die allerdings nicht selten auf den Geschmack der Engländer und Amerikaner als Hauptabnehmer Rücksicht nehmen. Vielfach bedenkliche Produkte kommen aus Indien, wo die Regierung die Teppicherzeugung hauptsächlich als Strafhausarbeit betreiben ließ; besonders sind auch die Farben wenig echt. □

Der ungeheure Bedarf Europas und Amerikas an Teppichen hat es mit sich gebracht, daß heute alte Stücke von Qualität im Handel nur noch zu sehr hohen Preisen zu haben sind, und auch die gute, einfachere, ältere Ware Kleinasiens, Persiens, sowie der Nomadenvölker Zentralasiens fast ganz aufgezehrt ist, so daß der Begriff „Alter“, wenn es hoch kommt, einige Jahrzehnte umfaßt. □

Dagegen werden die neueren kleinasiatischen Teppiche, um den Farben ihre grelle, schreiende Wirkung zu nehmen, in der Neuzeit, zumeist in Konstantinopel, mit Beizen behandelt, wodurch sie eine gewisse, sonst nur durch Alter erreichte Milde des Tones erlangen. Wenn man von einigen wirklich schlechten Arten absieht, sind auch die neueren der orientalischen Teppiche, die ja in der Hauptsache — wenn auch nicht immer in den Farben — noch in der alten Weise hergestellt werden, jedenfalls noch beachtenswerte Leistungen, nur sind sie künstlerisch eigentlich ohne Bedeutung, da nach Überwindung der naturalistischen europäischen Einflüsse fast alles Gute nur noch Kopie des Alten ist; insbesondere ist zu bemerken, daß seit einiger Zeit fast alle persischen Typen in Kleinasien und oft unter ganz willkürlichen Namen kopiert werden, so daß in die bisher schon sehr unklare und komplizierte Namensbezeichnung, deren sich die Händler mit großer Geschicklichkeit bedienen, noch größere Verwirrung eingerissen ist. □

Uralt ist die Meisterschaft der asiatischen Völker sowie der Ägypter in der kunstvollen Bearbeitung der Tierhäute. Die Vorliebe der Araber für die Literatur,

sowohl die religiöse wie die weltliche, bedingten auch eine Pflege des Buches und seines Einbandes, der zumeist aus LEDER war. Schon die Namen der bei uns für die Ledereinbände gebrauchten Stoffe beweisen die mohammedanische Herkunft. Corduan heißt das Ziegenleder von Cordova, Maroquin ist nach Marokko benannt und auch das Chagrinleder ist türkischen Stammes. Schon im Mittelalter verstanden es die islamitischen Buchbinder, die Lederdecken der Bücher in der reichsten Weise zu dekorieren. Ein orientalischer Einband ist dreiteilig, d. h. zu den beiden Decken auf Vorder- und Rückseite kommt noch eine dritte, eine am Hinterdeckel befestigte, bis zur Hälfte des Vorderteils reichende, abgeschrägte Klappe.

Der Dekor dieses Einbandes ist fast durchgehends ein ornamentaler, im engsten Zusammenhang mit dem der Miniaturen und Teppiche; sehr selten, und auch nur bei persischen Einbänden, findet sich figuraler Schmuck. Die europäischen Bibliotheken und Museen besitzen eine große Anzahl altorientalischer Einbände, die größten Sammlungen von solchen befinden sich aber in den Bibliotheken des Sultans zu Konstantinopel, in der des Khedive zu Kairo und endlich in der des Schahs in Teheran. Mit der minutiösesten Sorgfalt und Feinheit sind die Ornamente auf verschiedene Weise ausgeführt. In erster Reihe steht die reiche, meist in zweierlei Tönen ausgeführte Vergoldung. Die zarten verschlungenen Linien des Dekors hat man entweder geritzt gepreßt oder geschnitten und dann vergoldet. Die häufig vertieften Mittel- und Eckstücke sind durch eingepreßte Matrizen mit vertieftem Muster bewirkt. Auch Einlegearbeiten auf buntem Grunde in Leder erregen durch die unendliche Sorgfalt der schwierigen Ausführung und der Feinheit des Dekors mit Recht unsere Bewunderung. □

Es ist nach allem, was wir über die Empfänglichkeit der Venezianer in der Frührenaissance für die Kunst des Islam gehört haben, nicht verwunderlich, wenn auch diese kostbaren, im Schimmer des Goldes und tiefer blauer sowie roter Töne erstrahlenden Einbände, in Venedig nachgeahmt wurden. Ursprünglich hat man, wie man es mit den Bronzearbeitern tat, auch arabische Buchbinder berufen. So sind eine Reihe von venezianischen Einbänden aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, die nach ihrem offiziellen Inhalt von der Signoria bestellte Staatseinbände waren, und im vertieften Mittelfeld den Markuslöwen führen, wohl aus den Werkstätten mohammedanischer Kunsthandwerker hervorgegangen. Aber schon im Stickmusterbuch des Venezianers Tagliente von 1531 ist ein orientalischer Einband als Muster für die einheimische Produktion abgebildet. Und sicher aus venezianischen Buchbindereien stammen einige Einbände, deren Mittelfelder gemalte mythologische Darstellungen im Stile der venezianischen Malerei tragen, während die Umrahmungen arabische Ornamente zeigen. □

Nicht unerwähnt dürfen hier die ostislamitischen, kunstvollen bunten LACKARBEITEN bleiben, die allerdings erst in die letzten Jahrhunderte, etwa seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, fallen. Allerlei Geräte, wie Spiegelkasten, kleinere Kassetten, besonders aber Buchdeckel wurden mit Lackmalerei ausgestattet. Der Grundstoff ist eine aus verschiedenen Lagen stark geleimten Papiers gebildete Pappe von fester Konsistenz. Bei älteren Arbeiten findet man auch manchmal einen präparierten Holzgrund. Die Malerei mit Lackfarben wurde

nach Fertigstellung mit einem durchsichtigen Firnislack überzogen und dadurch auch geschützt. Der enge Zusammenhang dieser Lackmalereien mit den Miniaturen ist wohl schon dadurch zu erklären, daß es zum Teil dieselben Meister waren, die sie ausführten. Neben den beliebten figuralen Darstellungen aus Leben und Sage finden sich die aus den Koranmanuskripten bekannten, zierlich verschlungenen Arabeskenmuster in verschiedenfarbigem Gold und bunten Farben, endlich die feinen kleinen dichten Blütenranken und Streublumen auf goldenem oder farbigem, mit goldenem Rankenwerk bedeckten Grunde. Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert sind europäische und chinesische Einflüsse deutlich bemerkbar, erstere besonders im Figuralen, letztere in der Wiedergabe der Blüten und Stauden, sowie in der Vorliebe der Maler für das eigenartige Rot der Porzellane aus der chinesischen 'famille rose'. □

SCHLUSSBETRACHTUNG □

Die wissenschaftliche Betrachtung der altislamitischen Kunst, die noch so jungen Datums ist, war an zahlreichen Stellen gezwungen, offener oder versteckter wahrnehmbare Beziehungen derselben zur mittelalterlichen Kunst Westeuropas zu registrieren. Im weiteren Verlauf der Forschung wird eine sorgfältige und besonnene Revision letzterer auf Grund der neuerworbenen Kenntnisse der mohammedanischen Kunst notwendig sein und es wird sich dann — das läßt sich heute schon erkennen — manches Rätsel, welches die Kunst unseres Mittelalters bisher verschleierte, lösen lassen. Ein geistvoller Aufsatz von Marquet de Vasselot hat hier schon mit Glück vorgearbeitet. □

An vielen Stellen in diesem Kapitel war schon von diesen alten Beziehungen zwischen Islam und christlicher Kultur die Rede. Auch äußere historische Etappen kannten wir schon, so den Austausch von Gesandtschaften und Geschenken zwischen Harun al Raschid und Karl dem Großen, arabische Berichte des zehnten Jahrhunderts über eine Reise in Norddeutschland, zahlreiche Funde ommajadischer Münzen in allen Ländern des Nordens, die rege Handelsbeziehungen bezeugen und endlich die Kreuzzüge. Hierzu kommen nun die zahlreichen künstlerischen Beeinflussungen, die sich sowohl in der Übernahme islamitischer Motive (wie der Lebensbaum, Tierkämpfe, Tierfiguren, z. B. Elefanten usw.), wie in stilistischer Beziehung äußerten. Die Textilkunst des Westens war lange Zeit unter dem mächtigen Bann ihrer älteren orientalischen Schwester. Und sogar in westeuropäischen Miniaturen und Elfenbeinschnitzereien vermögen wir jetzt islamitische Stoffe als Vorbilder zu erkennen. □

Anfangs, im hohen Mittelalter vereinzelter und seltener, wurden die Beeinflussungen seit der romanischen Zeit immer häufiger und intensiver. Wie tief die Kultur Venedigs im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert von arabischen Elementen durchsetzt war, ist hier schon berichtet worden.

Neben der Textilkunst hat sodann die mohammedanische Keramik einen maßgebenden und prinzipiellen Einfluß ausgeübt, technisch wie stilistisch. Die weiße Zinnglasur mit den Scharffeuer- und Muffelfarben, sowie der prächtige Lüsterdekor, kamen über Spanien nach Italien. Die hohe künstlerische Blüte der italienischen Majolikamalerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts ist aus der

spanisch-maurischen Fayencekunst herausgewachsen. Die florentiner Vasen und Schüsseln aus der ersten Hälfte und der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts sind manchmal ihren spanischen Vorbildern so sehr ähnlich, daß es beim ersten Anblick schwierig erscheint, sie zu unterscheiden. □

Es würde zu weit führen auszuführen, wie stark in literarischer Beziehung die Bekanntschaft des mohammedanischen Ostens auf die europäische Kultur des 17., 18. und 19. Jahrhunderts eingewirkt hat. Seit dem 16. Jahrhundert berichten illustrierte Reisewerke von den Wundern des Ostens und die Märchen von 'Tausend und eine Nacht' gehörten zu den beliebtesten Büchern des 18. Jahrhunderts. Zur selben Zeit, besonders um die Mitte und die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts waren in Frankreich türkische Szenen und Darstellungen sehr beliebt. Ein mit zahlreichen Tafeln geschmücktes Werk des französischen Gesandten bei der Pforte, Mr. de Ferriol, das 1714 zu Paris erschien, hat bis gegen 1800 eine stattliche Reihe von Neuauflagen und Nachdrucken in französischer und deutscher Sprache erlebt. Die deutschen Porzellanmodelleure zu Meißen, Ansbach und Fürstenberg entnahmen ihm ihre Modelle zu türkischen 'Figuren und Gruppen' und selbst ein Künstler von der Bedeutung eines Boucher scheute sich nicht, einige der Kupfertafeln dieses Werkes zu kopieren, als er die graziösen Illustrationen zu einem 1747 in Paris erschienenen Buche über Sitten und Gebräuche der Türken zeichnete. □

In den letzten Jahrzehnten, im ruhelosen Suchen des modernen europäischen Kunstgewerbes nach einem Stil hat man eine Zeitlang rein äußerlich auch die dekorative Kunst des Islam sklavisch kopiert und zwangsweise auf unsere ganz anders gearteten Verhältnisse zugeschnitten. Unsere Museen (z. B. der arabische Raum des Österreichischen Museums) und manche Zimmereinrichtungen in Privathäusern enthalten noch die Dokumente dieser Zeit. □

In der Neuzeit, da man erkannt hat, daß nicht die Kopie des Alters imstande ist, eine neue Kunst zu schaffen, da man weiß, daß nicht das 'Was', sondern das 'Wie' am künstlerischen Schaffen der Alten maßgebend ist, fällt der Kunst des Islam noch eine wertvolle kunstpädagogische Aufgabe zu. Gerade die Elemente, die für die Entstehung dieser Kunst maßgebend waren und die in jeder Beziehung so total andere sind, sowohl ethnographisch wie psychologisch und im Temperament, machen sie — und darin steht sie gleichwertig neben der Kunst Ostasiens — sehr geeignet, unserem Ringen nach neuen Formen reiche und tiefe Anregungen zu geben. Was wir von den Ostasiaten gelernt haben, ist älter und bereits erprobt.

Für unsere moderne Keramik z. B. liegen in der noch lange nicht genug erforschten frühen Keramik des Islam eine Fülle neuer köstlicher und feiner Möglichkeiten, technisch sowohl wie inhaltlich.

Was uns heute an der alten Kunst des Islam so entzückt und deren Werke in einem Zeitraum weniger Jahre zu den hochgewertetsten und gesuchtesten Sammelobjekten gemacht hat, die tiefe Schönheit der Farben, der Reichtum der Formen, gebändigt durch die klaren stilistischen Gesetze, der ungezwungene, klare und selbstverständliche Zusammenhang mit der Kultur des Volkes, das sind alles Lehren von ewiger Dauer und Gültigkeit für jedes künstlerische Schaffen.

Dr. Edmund Wilhelm Braun

DAS KUNSTGEWERBE IN OSTASIEN

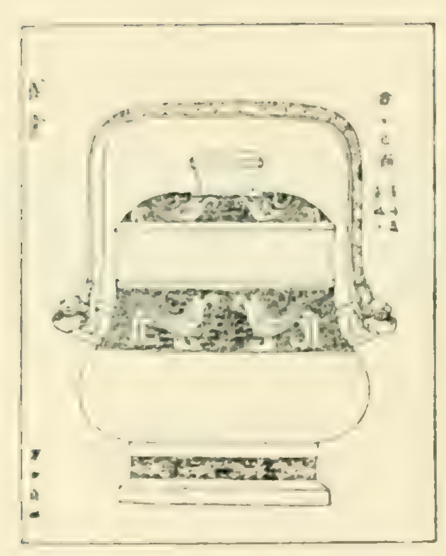


Abb. 546: Sakralgefäß aus Bronze. China, Shangdynastie. Nach dem Chin Shih So



Abb. 547 und 548: Sakralgefäße aus Bronze. China, Shangdynastie und Choudynastie. Nach dem Chin Shih So

KAPITEL VIII • DAS KUNSTGEWERBE CHINAS

1. DIE KÜNSTLERISCHE KULTUR OSTASIENS

Wenn es möglich wäre, in einer Weltgeschichte des Kunstgewerbes die ungeheure Tatsache der ostasiatischen Zierkunst zu ignorieren, so wären die folgenden Seiten nicht geschrieben worden. Denn die Geschichte der ostasiatischen Kunst wie des ostasiatischen Kunstgewerbes steht für uns Europäer noch nicht einmal in ihren Grundzügen fest. Das riesige, zeitlich und räumlich gleich ausgedehnte Gebiet der Kultur des fernen Ostens, die der europäischen durchaus selbständig und in ihrem Umfange, wie in ihrer Bedeutung völlig gleichwertig gegenüber steht, ist uns seit so kurzer Zeit überhaupt erst eröffnet worden, bietet dem Forscher so viele und so große Schwierigkeiten und ist eben deswegen noch so wenig erforscht worden, daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn unser Wissen Stückwerk geblieben ist. Von der bildenden Kunst gilt diese beschämende Wahrheit vielleicht in noch größerem Umfange als von den anderen Äußerungen ostasiatischer Kultur. In künstlerischen Dingen ist ANSCHAUUNG alles — und gerade die Anschauung der Kunst des fernen Ostens fehlt uns in weit höherem Grade, als wir gemeiniglich annehmen. Gewiß haben nicht wenige Kunstwerke ihre ostasiatische Heimat mit der Verbannung in Europa oder, häufiger vielleicht, in Amerika vertauscht, aber es ist leider unzweifelhaft, daß Chinesen wie Japaner das beste — und das ist in unserem Falle allein das gute — für sich behalten haben. Die entschiedene Gewaltpolitik der europäischen Staaten hat eben alles getan, jede Möglichkeit sympathischer Mitarbeit an unserer Belehrung zu zerstören, und was der Politik unserer großen nationalen Mächte nicht gelungen ist, hat die individuelle europäische Überhebung über den Asiaten vollendet. In Asien erhält jeder die Antwort auf seine Fragen, die er verdient, und es ist daher kein Wunder,

daß die Antworten, die wir erhalten haben, nicht eben viel wert sind. Die ostasiatischen Sammlungen und die traditionelle Kennerschaft, die sich nicht durch Bücher vermitteln läßt, die vielmehr auch zu den Büchern erst den Schlüssel gibt, sind uns daher fast vollkommen unzugänglich geblieben. □

Nichts ist für unsere Unkenntnis ostasiatischer Kunst bezeichnender, als die Tatsache, daß wir von chinesischer Kunst so außerordentlich wenig wissen und daß bei uns immer noch die Kunst der Japaner vor ihr genannt wird. Ostasien aber ist China. In seiner viertausendjährigen Geschichte hat dieses Vierhundertmillionenreich das Denken, Glauben und Schaffen, die ganze Kultur der kleineren Länder Ostasiens immer vollkommen beherrscht, ja es hat diese Kulturen zum besten Teile erst geschaffen. Japan bildet davon keine Ausnahme; ganz im Gegenteil, nicht einmal die römische Kultur ist von der griechischen so vollkommen abhängig, wie die japanische von der chinesischen. Denn auch die koreanischen Mächte, die die Zivilisation des Inselreiches zum guten Teile mitgeschaffen haben, sind höchst wahrscheinlich nichts anderes als modifizierte chinesische. Unsere entschiedene relative Überschätzung der japanischen Leistungen hat allerdings ihren guten Grund in unserer besseren Bekanntschaft mit ihnen. Die Japaner sind eine moderne Macht geworden, nicht weil sie an den größeren Wert unserer Gesittung glaubten, sondern weil sie ihre größere Macht empfanden, und klug genug waren, einzusehen, daß sich die europäische, wissenschaftlich fundamentierte Technik, der mächtigste Faktor unserer Kultur, in den sozialen Organismus des alten Japan nicht einfügen ließ. So haben sie stückweise und widerwillig einen guten Teil ihrer alten Kultur dem neugierigen Auge Europas preisgeben müssen. Dazu ist das kriegerische Inselvolk immer stark genug gewesen, fremde Eroberer von seiner Küste fernzuhalten, und das scharfe japanische Schwert hat einen guten Teil der Meisterwerke des Friedens erhalten, während in China so oft der Fuß barbarischer Eindringlinge zertrat, was die zahllosen furchtbaren Bürgerkriege von den Schöpfungen der großen Zeiten verschont hatten. Freilich: 'die fremden Eroberer kommen und gehen; wir gehorchen, aber wir bleiben stehen'. Die Fremdlinge haben ihre Einfälle immer mit ihrer Kultur bezahlen müssen. Sie sind Chinesen geworden, und China ist China geblieben. Nur die allmähliche innere Zersetzung seiner Kultur verrät, daß auch dieses stärkste Volk der Weltgeschichte die stete Blutverschlechterung nicht erträgt. Japan dagegen, das sich seine politische Selbständigkeit immer und mühelos erhalten hat, ist den friedlichen Eroberungszügen fremder Kulturen stets und vollkommen erlegen. Keine Kunst ist weniger original als die japanische. Diese ihre größte Schwäche ist aber zugleich ihr größter Wert. Die edelsten Schöpfungen der chinesischen Kunst sind entweder verloren oder uns unzugänglich, und so ist die japanische für uns nach einem treffenden Ausdrucke Fenollosas das Tor, durch das wir in den siebenten Himmel der chinesischen Kunst schauen. □

Die alten Kulturen des fernen Ostens sind KÜNSTLERISCHE KULTUREN. Indisches Denken hat zwar auch in manchem chinesischen Kopfe höchsten metaphysischen Flug gewagt, und nicht wenige der fundamentalen Tatsachen der Naturwissenschaft sind in China entdeckt worden. Aber für das Gesamtbild der



Abb. 549: Sakralgefäß aus Bronze. China, Choudynastie, 1122—255 vor Christo. Freiburg i. Br., Städtische □ Sammlungen □

Völker, welche die chinesische Kultur ausgebildet haben, ist wissenschaftlicher Geist wohl am wenigsten charakteristisch. Jedenfalls hat sich ihre Kunst nicht — wie so häufig die europäische — auf die staubige Straße wissenschaftlicher Naturnachahmung locken lassen. Es ist eine unbegreifliche Verkehrung der Wahrheit, wenn europäische Autoren der chinesischen Malerei, der ausgesprochensten 'Dichtung in Formen und Farben', trockenen Naturalismus nachsagen. Auf die Zierkünste können wir ja überhaupt das treffende Wort Großes über die Musik anwenden, daß die Wahrheitsforderung für sie so viel Sinn hat als für die Kochkunst. Ihnen gibt die Natur wohl den Stoff, aber keineswegs notwendigerweise auch das Motiv ihrer Darstellungen. Sie stellen sich vielmehr selbständig schöpferisch neben die Natur; sie schaffen ihr nach, aber sie bilden sie nicht nach. Nirgends spricht sich diese künstlerische Freiheit klarer aus als in der ostasiatischen Gerätekunst, deren Seele dieser Ausdruck des Wesens des Stoffs in zweckvoller Schönheit ist. Sie ist eben KUNST DES GERÄTS, kein Kunstgewerbe jener Art, das sich als Gewerbe der 'großen' Kunst nähert, noch weniger Zierkunst, also dekorative Kunst — je dekorativer ein ostasiatisches Gerät ist, desto schlechter ist es — sie steht selbständig neben den großen Künsten als ihre Schwester, nicht als ihre Sklavin. Wie der Maler in Farben, so denkt der Töpfer in Ton und Glasur, sehr unähnlich seinem griechischen Bruder, der seine keramische Blöße dürftig mit Anleihen bei der großen Malerei seiner Zeit deckt. Eine Gerätekunst im ostasiatischen Sinne hat es in Europa nie gegeben. Zwar erfüllt die Malerei oder vielmehr die Kalligraphie — die Seele aller ostasiatischen Kunst seit der Erfindung des Pinsels — mit ihrem

Geiste ausdrucksvoll bewegter schöner Linie alle Bildnerei Ostasiens, aber nie sind ihre Werke unfrei auf das stofflich anderen Gesetzen unterworfene Gerät übertragen worden, wie das in Europa immerfort von den griechischen Vasenmalereien bis zu den Veduten Meißens, von den Porträtköpfen auf italienischen Majolikatellern bis zu den Dürerschen Passionsszenen auf Limousiner Email geschehen ist. Erst seit dem Beginn des Verfalls, als die Kunst innerlich immer mehr verarmt, die Technik immer reicher und raffinierter wird — in China seit der Yuan-Dynastie [13. Jahrhundert], in Japan mit dem Beginn der Ashikagazeit [14. Jahrhundert] — kommen auch in Ostasien solche Absurditäten häufiger vor. Die selbstverständliche Wahrheit aber, daß Gerät dem besten Teil seines Wesens untreu wird, wenn es aufhört Gerät zu sein, und daß daher Form und Verzierung weder innerlich noch äußerlich dem Gebrauchszweck widersprechen sollen, haben selbst die Künstler der spätesten Verfallszeit erst dann vergessen, als europäische Stillosigkeit ihr Schaffen vergiftete. Das edelste Gerät ist in Europa Ziergerät gewesen, und es ist daher nicht eben verwunderlich, daß Unmöglichkeiten wie Bernard Palissys Bassins rustiques mit ihrem 'Dekor' eines Gewimmels ekelhaften Gewürms, betrübende Tatsachen werden konnten, und daß selbst unser Gebrauchsgerät so häufig in Formen und Zieraten gehalten ist, die einen Gebrauch beinahe unmöglich machen. Dagegen ist es, wenn man sich nicht auf das schnödeste Exportgerät berufen will, in Ostasien schwer genug ein Gerät zu finden, dessen Verzierungen den Gebrauch nicht geradezu erleichtern. Innere Unmöglichkeiten, wie die Prostituierung tiefsinniger buddhistischer Symbole auf Weinschalen und Tabakspfeifen, gehören erst der allerletzten Tokugawazeit an und sind auf Kreise berechnet, denen das selbstverständliche künstlerische Schicklichkeitsgefühl des alten Japan schon lange verloren gegangen war. Es läßt sich allerdings nicht leugnen, daß ein guter Teil der neueren chinesischen Keramik rein dekorativen Zwecken dient. Aber es ist sicherlich nicht ihr bester Teil, wenn er auch in Europa am besten bekannt ist, und neben diesem fast vorwiegend für den Export bestimmten dekorativen Prunkgerät hat der Chinese sich sein altes Gebrauchsgerät bewahrt, dessen Reize bescheidener, aber künstlerischer waren, und dessen Schönheit gerade nicht zum wenigsten auf seinen Eigenschaften als Gebrauchsgerät beruhte. □

Der ausgesprochene Charakter der ostasiatischen Zierkunst als einer KUNST FÜR DEN GEBRAUCH erleichtert nun aber weder unser Verständnis noch unseren Genuß. Jedes Kunstwerk ist an sich ein Fragment, das Glied eines Körpers, mit dem es in gemeinsamem Leben verbunden sein muß um selber Leben zu gewinnen. Und das Werk der Zweckkunst hört erst auf, ein Fragment zu sein, wenn es gebraucht wird. Denn für den Gebrauch ist es geschaffen: er offenbart erst den besten Teil seines künstlerischen Wesens. Die ostasiatische Kultur aber, welche die Bedürfnisse schafft, denen das Gerät dienen soll, ist uns nahezu unbekannt, mindestens unvertraut, und die Phantasie, die in dem uns bekannten Kulturkreise das Werk des Künstlers in der Vorstellung vollenden kann, bleibt ohnmächtig. Wir können also die ostasiatische Gerätekunst besten Falles beurteilen wie die Fenster eines gotischen Domes, die wir von außen betrachten. □

□ □

Einige Worte über die SCHREIBWEISE chinesischer und japanischer Namen, wie sie im folgenden durchgeführt ist, sollen nur die Möglichkeit gegenseitigen mündlichen Verständnisses schaffen. Da beide Sprachen in der höchst vollkommenen chinesischen Wortschrift geschrieben werden und mit Ausnahme der japanischen Kana, die hinter der Entwicklung der Sprache weit zurückgeblieben ist, keine Lautschrift besitzen, sind nach der eigenen Sprache und nach der Wahl des vorbildlichen Dialekts die verschiedensten Schreibweisen möglich. Die im folgenden mit kleinen Änderungen durchgeführte, des Chinesischen nach Wade, des Japanischen nach der 'Romajikai', ist vielleicht die unvollkommenste von allen — aber sie ist die verbreitetste, und Sonderbündelei ist hier, wo nur praktische Vorzüge in Betracht kommen, am wenigsten am Platze. Diese Schreibweisen sind für Engländer berechnet: die Konsonanten sind daher im wesentlichen wie im Englischen auszusprechen mit Ausnahme des g, das wie im Deutschen lautet. Doppelkonsonanten sind wirklich als solche zu artikulieren. Die Vokale klingen wie im Deutschen. Sie sind kurz, wenn sie nicht das Längezeichen tragen. Diphtonge sollten nicht mit norddeutscher Gleichgültigkeit, sondern mit schwäbischer Sorgfalt ausgesprochen werden. □

Die vier chinesischen 'Töne', welche die Zahl der 450 einsilbigen Wortlaute in der Aussprache vervierfachen, sind nicht angedeutet worden. Hs ist ein dem Pekinger offiziellen Dialekt eigentümlicher Laut, der sich kaum beschreiben läßt, j entspricht mehr dem französischen als dem englischen Laut. Aspiration der Konsonanten ist durch ein ' angedeutet; ê ist ungefähr gleich ö, ih gleich ĭ. □

Im Japanischen ist der tonische Akzent so schwach, daß er für europäische Ohren kaum zu hören ist. Man spreche also ungefähr wie im Französischen, mit besonderer Betonung der langen Silben. Kurzes u ist nach f, k, s und ts häufig fast unhörbar, g wird heute zwischen Vokalen meist nasal [ng] gesprochen. □

2. DAS KUNSTGEWERBE CHINAS VON DEN ÄLTESTEN DYNASTIEN BIS ZUR DYNASTIE DER HAN [? BIS 206 VOR CHRISTI GEBURT] □

Die älteste chinesische Geschichte bis zum Beginn des ersten vorchristlichen Jahrtausends ist in völliges Dunkel gehüllt. Selbst die Sage weiß aus dieser Zeit nicht viel mehr zu berichten, als die Namen einiger fabelhafter Fürsten, die den Chinesen als die Begründer aller menschlichen Zivilisation gelten, und der zwei ersten halb legendarischen Dynastien Hsia und Shang [2205—1767 und 1767—1122 vor Christi Geburt]. Seit unvordenklichen Zeiten hauste das chinesische Volk unter der Herrschaft eines patriarchalischen Königtums, um das sich ein Kreis ländlicher Edler scharte, in den Tälern des Huang- und Weiflusses, in allen Künsten des Friedens erfahrene Ackerbauer, die aber schon damals nicht selten ihr sorglich bestelltes Land gegen die Einfälle räuberischer Tataren verteidigen mußten. Mit der Dynastie der Chou [1122—256] tritt China in das helle Licht der Geschichte. Ihr Begründer ist einer der Feudalfürsten, der sich im Bunde mit anderen seinesgleichen gegen das tyrannische Regiment des letzten Shangkönigs auflehnt. Seit dieser Zeit ist die Macht der Zentralgewalt erschüttert: die Geschichte der Chou ist eine ununterbrochene Reihe von Kämpfen der Feudalherren unter einander und gegen die Barbaren des Südens und Westens, die der Ohnmacht des nominellen



Abb. 590. Sakralgefäß aus Bronze. China, Arbeit im Stile der Shangdynastie. Freiburg i. Br., Städtische Sammlungen

Herrschers spotten. Im Jahre 256 vor Christus vernichtet der mächtigste dieser Fürsten die wurmstichige Herrlichkeit der Chou, und sein Sohn Chêng, der Erbauer der chinesischen Mauer und die gewaltigste Herrscherpersönlichkeit der chinesischen Geschichte, wird 221 vor Christi Geburt unter dem Namen Shih Huang Ti der erste chinesische Kaiser und der erste Fürst der kurzlebigen, aber ungemein schöpferischen Dynastie der Ch'in. □

Diese erste Periode der chinesischen Geschichte ist die Zeit der großen chinesischen BRONZEKUNST und damit die Heldenzeit der ostasiatischen Zierkunst überhaupt. Den Guß der Bronze in verlorener Form [à cire perdue] und die Kunst ihrer Verzierung mit edlen Metallen — durch Aufhämmern auf gerauhten Grund oder durch Einhämmern in unterschnittene Vertiefungen — beherrschten die Chinesen seit den ersten Zeiten ihrer Geschichte mit höchster Meisterschaft. Die älteste literarische Erwähnung einer monumentalen Bronzekunst, die durch spätere Zeugnisse bestätigt wird, führt ihren Ursprung bis in den Anfang der Hsiadynastie, also bis ins dritte vorchristliche Jahrtausend hinauf. Seit dem Anfange der Handynastie [etwa 200 vor Christi Geburt] wird von gelegentlichen Funden solcher Bronzen bei zufälligen Grabungen berichtet, die von den Chinesen als glückliches Omen betrachtet wurden, und umfangreiche SAMMLUNGEN werden unter den späteren Dynastien vereinigt. Ihre prächtig illustrierten und gelehrt kommentierten KATALOGE sind zum guten Teile erhalten: das Hsüan Ho Po Ku T'ou Lu in 30 Bänden, ein Verzeichnis der Sammlung des Kaisers Hui Tsung [Anfang des 12. Jahrhunderts], das Hsi Ch'ing Ku Chien [1749 oder 1751] in 42 Bänden, der Katalog der Schätze des Kaisers Ch'ien Lung, und das schöne Chin Shih So [1822, in 12 Bänden] sind nur einige der bekanntesten. Die gelehrten Verfasser dieser Werke verteilen die von ihnen beschriebenen Bronzen mit großer Sicherheit unter die alten Dynastien der Chou und Shang, ja der Hsia — und ich sehe nicht den geringsten Grund, ihren Angaben zu mißtrauen. Die ununterbrochene Tradition, die hier mehr wert ist, als die in Europa alleinseligmachende literarische Überlieferung, reicht mindestens bis in den Anfang der Choudynastie hinauf, und selbst die

Bezeichnungen Shang und Hsia können wir guten Mutes als die Symbole zweier Perioden vor der Chouzeit übernehmen, die vielleicht den von der chinesischen Chronologie überlieferten Daten sogar ziemlich nahekommen. An innerer Unwahrscheinlichkeit leidet diese Chronologie jedenfalls nicht. Die Kriterien der chinesischen Forscher sind uns freilich vollkommen unzugänglich: der allgemeine Typus der Form, des Dekors und der Inschriften beweist im einzelnen Falle natürlich nicht das geringste. Die geheiligten Formen der alten chinesischen Bronzen sind in guter und böser Absicht immer und immer wieder kopiert und bis in die neueste Zeit festgehalten worden: fast alle Bronzen, die unsere Museen füllen, sind sicherlich Wiederholungen, und wir bedürfen nicht einmal der Augen und der Erziehung eines ostasiatischen Kenners, um das zu sehen. Diese unterscheiden viel feiner: sie wissen sehr wohl eine Arbeit der Han im Stile der Shang von einer Sung- oder Ch'ingbronze gleichen Stils zu trennen und sie entsprechend zu bewerten. □



Abb. 551: Sakralgefäß aus Bronze. China, Arbeit im Stile der Handynastie [202 v. Chr. bis 24 n. Chr.] Freiburg i. Br., □ Städtische Sammlungen □

ZWECK und FORM dieser ältesten Bronzen waren ungemein mannigfaltig. Von den erhaltenen, oder in den chinesischen Werken beschriebenen dienten wohl die meisten in den Kulthandlungen des uralten Ahnendienstes als Behälter für Speise und Trank der Lebenden wie der Toten, und sie erhielten dann nicht selten die Gestalt der Tiere, die als Opfer dargebracht wurden. Bronzeglocken riefen die Geister der Abgeschiedenen, aber auch die Lebenden zum Mahle, und im heiligen Bronzespiegel fing der chinesische Myste lauteres Sonnenfeuer und den reinen Tau des Mondes auf. Bronzegefäße in ihrer höchsten monumentalen Form werden als Träger feierlich beschworener Verträge oder als Denkmale großer Männer in den Tempeln aufgestellt. Die Ornamentik ist meist einfachster geometrischer Natur: der Mäander in der chinesischen Form des 'Lei-wên' (Donnermusters) spielt die Hauptrolle. Aber diesen Motiven gesellt die chinesische Phantasie schon in dieser frühesten Periode die Symbole der großen natürlichen und seelischen Mächte: Drache und Phönix, die ganze Fabelwelt Ostasiens — und die dämonische Maske



Abb. 552: Räuchergefäß. Bronze goldtauschiert. Späte Arbeit im Stile der Handynastie, Berlin, □ Kunstgewerbemuseum □

des tigerähnlichen T'ao-T'ieh grinst uns in höchster Stilisierung als apotropäische Fratze fast von jeder Bronze entgegen. □

Technisch sind die Werke der alten chinesischen Gießer, denen jede Nachziselierung als das Eingeständnis eines Fehlers gegolten hätte, von untadeliger Vollendung. Das Geheimnis ihrer rätselvollen Schönheit aber liegt weder in ihrer technischen Vollkommenheit, noch in ihrer Dekoration. Ihr größter Zauber, die wundervolle Patina, ist überhaupt nicht, oder doch nicht allein Menschenwerk, sondern das Werk der Zeit und der chinesischen Erde. Ihre Bildung konnte der Mensch durch die 'unvollkommene' Zusammensetzung des Stoffes — unter anderem durch Legierung mit Gold — und durch eine geheimnisvolle Behandlung der aus dem Lößboden oder dem Wasser ans Licht gebrachten Gefäße allerdings befördern. Diese Patina erst bringt die wunderbare Majestät der Bronzeformen zu voller Geltung. □

Für den Chinesen sind die ältesten Bronzen mit geheimnisvollen Kräften begabte dämonische Wesen, denen aber die Gegenwart noch älterer ihre Macht raubt — und er hat im Grunde vollkommen recht. Vor einer Shangbronze verblaßt die schönste und farbig oft viel reichere Bronze der Chouzeit, und die herrlichste Shangbronze verliert Leben und Wirkung neben einer jener ganz seltenen, unbegreiflich schönen Schöpfungen, welche die Chinesen selbst mit Recht oder Unrecht den Hsia zuschreiben. Unsere farbige Abbildung des prachtvollen Wasserbeckens, P'an, das ostasiatische Kenner der Shangzeit zuweisen, gibt von der Größe der Formen dieser großen chinesischen Bronzekunst eine Vorstellung — die Henkel vor allem, in der Form T'ao-t'ieh-ähnlicher Bestien, verraten eine wahrhaft dämonische Kraft [vgl. die Tafel]. Der Schönheit der Patina, die in dichten Massen des herrlichsten Blau und Grün die Oberfläche deckt — eine Folge langen Lagerns im Wasser —, kann freilich auch die beste farbige Abbildung nicht ganz gerecht werden. Nach der Inschrift in uralten chinesischen Charakteren soll die Bronze den fernsten Nachkommen im Ahnenkultus dienen. Die beiden Linienschnitte aus dem Chin Shih So, deren Formen ihren Sinn und ihre Schönheit freilich erst durch die Farbe der Patina erhalten, zeigen die einfache Ornamentik der Shangbronzen. Das erste [Abb. 546], ein Gefäß für Wasser und Wein, Yu, zeigt phantastische Tiergestalten auf Mäandergrund und Henkel in Drachenform. Auf dem zweiten [Abb. 547], einem Weingefäß von der vornehmen Kelchform, der die Chinesen den Namen Ku beilegen, beleben stilisierte Fische den Mäandergrund. Eine der gewaltigsten Formen der Shangzeit ahmt das einem gepanzerten Riesen vergleichbare, düster-



SAKRALGEFÄSS AUS BRONZE, CHINA
SHANGDYNASTIE 1766—1122 v. CHR.







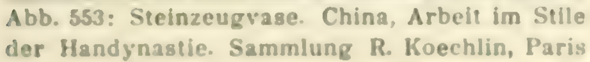

Abb. 553: Steinzeugvase. China, Arbeit im Stile der Handynastie. Sammlung R. Koechlin, Paris □


Abb. 554: Kupfernes Feuerbecken. China, 6. Jahrhundert. Japan, Privatbesitz □

grün, mit einzelnen roten Punkten, patinierte Weingefäß Tsun (Abb. 550) nach, das selbst allerdings nicht älter ist als die Handynastie. Neben der ernsten Monumentalität dieser Werke erscheint das Weingefäß, I, der Choudynastie, das unsere Abb. 549 wiedergibt, mit seiner köstlichen, dunkelgrünen, malachitgrün und rot gewölkten Patina, beinahe weltlich. Die Stilisierung der Stierköpfe an den Griffen ist von äußerster Feinheit. In strengeren Formen ist das in Abb. 548 nach dem Chin Shih So wiedergegebene Speisegefäß Tui gehalten. Durch das Mäandermuster des Körpers und des Fußes schlingen sich stilisierte Tiergestalten, die Henkel haben Drachenform. □

Die Bronzen der drei ältesten Dynastien sind von den Chinesen selbst als die höchsten Leistungen ihrer Zierkunst betrachtet und daher nicht nur immer und immer wieder nachgeahmt worden, sondern sie haben auch den Formen fast allen chinesischen Geräts bis in die neueste Zeit zum Vorbild gedient — die in Europa vor allem geschätzte Keramik am wenigsten ausgenommen. Schon die älteste, gelegentlich im chinesischen Boden gefundene TÖPFEREI spricht fast immer die Formensprache der Bronzen, deren Stelle sie im gewöhnlichen Leben, wie im Sakralgebrauch der ärmeren Klassen, vertrat. Diese Gefäße sind unglasiert und schon in den ältesten Zeiten auf der Scheibe gedreht, auch wohl geformt. Künstlerisch scheinen diese ältesten Erzeugnisse der später so herrlich erblühten chinesischen Keramik nicht eben hervorzuragen. Sie werden auch in China nicht für besonders wertvoll gehalten. □

Mehr aber, als selbst die Bronzen, schätzt der chinesische Sammler die Jadearbeiten der ältesten Dynastien. Das chinesische YÜ, wie das europäische JADE (nicht dschätt zu sprechen, sondern wie geschrieben) ist ein Sammelname für zwei chemisch und morphologisch durchaus verschiedene, durch das Auge und den Tastsinn aber sehr schwer zu unterscheidende Mineralien, deren Hauptfundstätten für den chinesischen Kulturkreis Turkestan und Burma sind, — den Nephrit und den Jadeït. Beide zeichnen sich durch eine außerordentliche Zähigkeit aus, die weit größer ist, als die, bei dem härteren Jadeït etwa dem Quarze gleichkommende, Härte erwarten läßt. Ihre Färbung ist ebenso mannigfaltig als schön. Im allge-



Abb. 555. Blumenvase aus Chun-chou-Steinzeug. China. Sungdynastie, 960—1280 n. Chr. Sammlung Walters, Baltimore

meinen herrscht ein grüner Ton vor, der sich bis zu der fei-t'sui genannten Farbe des prachtvollsten Smaragdgrün steigert. Als das edelste gilt ein reines Weiß, aber auch graue, gelbe, schwarze und rote Töne und Einsprengungen kommen vor und werden von dem chinesischen Glyptiker bei der Verzierung seiner Arbeit trefflich ausgenutzt. Die wundervolle Farbe und der milde Wachsglanz, den eine kunstvolle Politur dem mühsam bearbeiteten Stein gibt, stellt ihn allerdings künstlerisch hoch über die rohere Buntheit der in Europa verarbeiteten Edelsteine und Halbedelsteine, aber es fällt uns doch schwer, die verehrende Bewunderung zu verstehen, die der Chinese dem Jade, 'der Form gewordenen, lauteren Seele des Regenbogens', widmet. Wahrscheinlich haben an dieser Bewunderung uralte, religiös-philosophische Ideen, die sich an den Jade knüpften, und die chinesische Ehrfurcht vor ehrwürdigem Alter größeren Anteil als die Freude an künstlerischer Schönheit. Wo aber diese mitspricht, ist es wohl mehr die Schönheit des Stoffes, als die der Arbeit, die der Chinese liebt und hochschätzt. Der freie Flügelschlag künstlerischer Phantasie muß ja in der Mühsal der Bearbeitung des ungemein schwierigen Materials erlahmen, und es ist nur natürlich, daß die Werke der freiesten aller Zierkünste, der Keramik, die unter den Tang in der Nachahmung der Jade ihre Kraft fühlen lernte, ihre kostbaren Vorbilder so bald künstlerisch in den Schatten stellten. □

JADE hat aber in China immer als das VORNEHMSTE MATERIAL gegolten, und im Kulte der Edlen und Reichsten vertraten seit den ältesten Zeiten Jadegefäße die Stelle der Sakralbronzen, deren mächtigen Formen sich der zierliche Stein allerdings anpassen mußte. Auch das edelste Gerät des bürgerlichen Lebens, die Rangabzeichen der Beamten, die Siegel der Gelehrten und Poeten, Amulette und Schmuckstücke, an den Wagen der Vornehmsten sogar die Naben der Räder, wurden aus dem geschätzten Yü geschnitten. Erhalten ist freilich von dem in der Literatur erwähnten Jadegerät sehr wenig, und die als Han-Yü [Grabjade] bekannten Jadearbeiten, die durch die chemische Einwirkung des chinesischen Bodens erweicht und um eine köstliche braune Patina bereichert sind, gehören, namentlich wenn sie den drei ältesten Dynastien entstammen, zu dem seltensten und kostbarsten Besitze des chinesischen Sammlers. Außerhalb Japans und Chinas besitzt wohl nur die großartige Bishopsche Jadesammlung im Museum zu New York Jadestücke dieser Art. □

3. VON DER HAN- BIS ZUR SUIDYNASTIE [206 VOR BIS 581 NACH CHRISTO]

Die Zeit der HANDYNASTIE, deren erster Kaiser dem Enkel des großen Shih Huang Ti 206 vor Christi Geburt Thron und Leben raubte, bringt uns die

ersten sicheren Nachrichten von einem VERKEHRE Chinas mit der vorderasiatischen und südasiatischen Welt. Wir dürfen aber ohne weiteres annehmen, daß indische Kunst und indisches Denken, vor allem aber die tiefsinnige Lehre des Gautama Buddha den Chinesen schon seit Jahrhunderten durch indische Missionare vertraut gemacht worden waren. Jedenfalls hat der BUDDHISMUS, seit ihm Kaiser Ming Ti im Jahre 67 nach Christi Geburt in seinem Reiche eine Heimstätte geboten hatte, in kürzester Zeit die chinesische Gesittung mit seinem Geiste vollkommen durchtränkt, während die Spuren der Einwirkung der Mittelmeervölker, denen unsere Gelehrten mit besonderem Eifer nachgegangen sind, bald fast völlig verschwinden. Die Zeit der letzten Han und der kurzlebigen Dynastien und Teilfürstentümer, die nach dem Zusammenbruche ihrer Herrschaft in blutigen Kriegen um die Herrschaft ringen, bis die SUI im Jahre 581 den größten Teil des Riesenreiches wieder unter einem Zepter vereinigen, sieht die ersten großen Meisterwerke der chinesischen MALEREI entstehen, die uns heute zwar verloren sind, deren Geist aber in den Schöpfungen der T'ang- und Sungmeister fortlebt. Aber sicherlich hat nicht das Streben der mittelländischen Kunst nach wissenschaftlicher Formbeherrschung, sondern buddhistische Innerlichkeit ihr jene tiefe Beseelung gegeben, die das Geheimnis ihres märchenhaften Zaubers ist. □



Abb. 556: Steinzeugvase. China, Sungdynastie
□ Sammlung Walters, Baltimore □

Auch der FORMENWANDEL der BRONZEKUNST in der Hanzeit ist wohl weniger der sehr problematischen Einwirkung der Mittelmeervölker, als innerer Entwicklung und dem mächtigen Andringen Südasiens zuzuschreiben. Schon der Zweck des reich tauschierten Räuchergefäßes (Abb. 552), einer sehr späten Arbeit in einer charakteristischen Hanform, dessen Deckel die Form einer von Menschen und Tieren belebten Berglandschaft gegeben ist, weist nach Indien, das den Gebrauch des Räucherwerks wahrscheinlich erst in China eingeführt hat. Die Sakralbronzen zeigen überhaupt keine typische Veränderung, wohl aber eine allmähliche Ermattung des Formgefühls, die sich später immer mehr ausspricht. Selbst das prachtvolle Bronzegefäß (Abb. 550) trägt die gewaltigen Formen der Shangzeit schon wie eine schwere Rüstung, als erdrückende Last, nicht mit der königlichen Selbstverständlichkeit und Würde der alten Bronzen. Der Mann, der sie schuf, sprach schon eine fremde Sprache — die Formen sind für ihn zu groß. Charakteristischer für diese Epigonenkunst der Bronze sind die — vergleichsweise — matten und kraftlosen Linien des Weingefäßes Hu (Abb. 551), dessen warme dunkelbraune, rot, grünlich und hellbraun gefleckte Patina es allerdings frühestens in die T'angzeit verweisen. Der jüngere Gießer hat indessen eine typische Hanform mit großer Treue kopiert. □

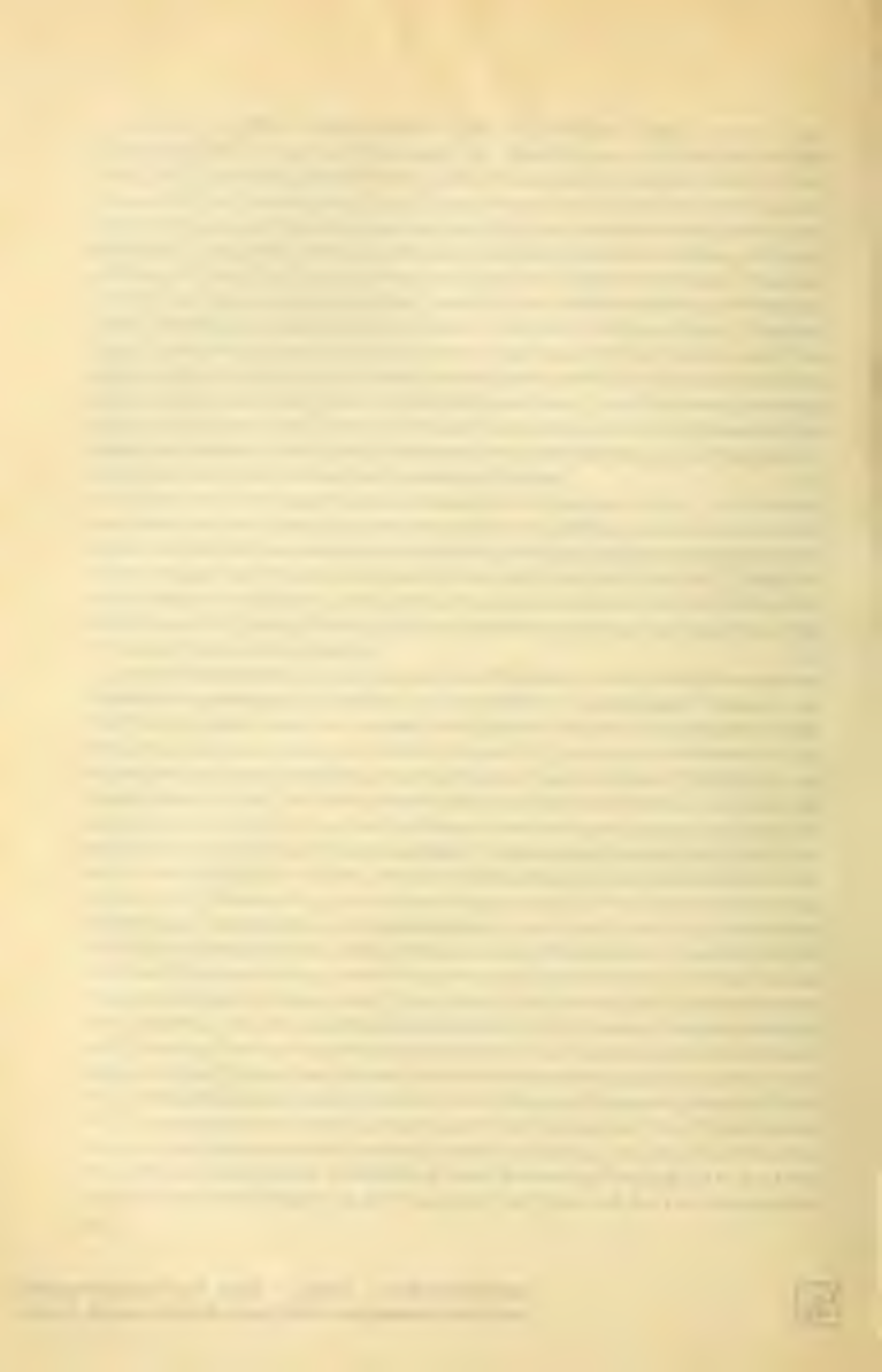
Die WELTLICHE BRONZEKUNST der HAN wandelt häufig eigene Wege. Der strenge Stil in Form und Ornament der alten Bronzen, der den Gießern der neuen Zeit nicht mehr natürlich war, macht freieren, aber auch schwächeren Formen und einem lebendigeren Zierat Platz, in dem auch der Mensch anfängt, eine Rolle zu spielen, und manche dieser neuen Bildungen, wie die fremdartigen rhytonähnlichen Trinkgefäße, scheinen wirklich nach dem Westen zu weisen. Mit noch größerer Wahrscheinlichkeit haben europäische Forscher westlichen Ursprung für die der Hanzeit eigentümlichen, meist in den Hofwerkstätten gearbeiteten BRONZESPIEGEL nachgewiesen, deren Form zwar der geheiligten Tradition folgt, deren Rückseiten aber einen vollkommen neuen Zierat zeigt: durch ein nicht ungriechisches Traubenmuster schlingt sich allerlei ziemlich naturalistisch behandeltes Getier (siehe Tafel rechts und links oben). Der Weinstock ist erst im ersten Jahrhundert vor Christo aus den hellenisierten Ländern Baktriens in China eingeführt worden. Alle diese Zierformen sind aber ohne Einfluß auf die spätere Geschichte der chinesischen Gerätekunst geblieben. □

Ein ursprünglich ganz fremdes Element ist in China das GLAS. Es wurde zuerst unter den Han aus dem römischen Reiche eingeführt, und ein chinesisches Werk, das auf den Annalen des dritten nachchristlichen Jahrhunderts beruht, zählt nicht weniger als zehn verschiedene Sorten ausländischen Glases auf. Aber erst um die Mitte des fünften Jahrhunderts werden zu gleicher Zeit im Norden von Bewohnern der indoskythischen Reiche, im Süden von einem Oströmer die ersten Gläser in China selbst gefertigt. □

Diese anscheinende Tatsache ist um so auffallender, als die dem Glase wesensverwandte keramische GLASUR, das wesentliche künstlerische Element der TÖPFEREI, schon unter der ersten Handynastie technisch und ästhetisch vollkommen ausgebildet war. Die schön geformten, gelegentlich datierten Gefäße dieser Zeit aus dunkelbraunem, auch gelblichem und rötlichem STEINZEUG, mit dunkelgrüner Glasur, die den meisten alten Stücken nur noch wie eine zarte Iris aufliegt, finden sich nicht selten im chinesischen Boden und werden von den einheimischen Sammlern sehr hoch geschätzt. Die Sammlung Havemeyer in New York besitzt ihrer eine ganze Anzahl. Was an Gefäßen dieser Art in neuester Zeit häufig auf den europäischen Markt kommt und nicht selten in öffentlichen und privaten Sammlungen anzutreffen ist, charakterisiert aber wohl eher die chinesische Keramik des zwanzigsten Jahrhunderts als die der Handynastie. Unsere Abb. 553 gibt eine Sungnachbildung eines Kohlenbeckens dieser Periode wieder, dessen Ornament stilisierte Löwen oder Tiger bilden. Der Deckel war in ähnlichen Formen gehalten, wie der des Räuchergefäßes Abb. 552, dessen Formen ebenfalls häufig von den Hantöpfern nachgebildet werden. Eine eigene keramische Sprache jedoch hat die Töpferei der Hanzeit, deren Hauptwerkstätten in dem später durch das porzellanberühmte Ching-tê-chên zu hohen Ehren gekommenen Bezirke HSIN-P'ING, dem späteren Fou-liang, liegen, noch nicht gefunden. Die Bronzeformen beherrschen die keramische Phantasie noch vollständig, und das Kohlenbecken Abb. 553 ist eine getreue Nachbildung einer Bronze ähnlich Abb. 554, die zwar einige Jahrhunderte jünger ist, aber mit ihren Tierfüßen und der von dämonischen



BRONZESPIEGEL, CHINA · HAN- BIS T'ANGDYNASTIE
AUS DER SAMMLUNG SUMITOMO KICHIZAEMON, ŌSAKA





Wesen und Tiergestalten belebten Berglandschaft einen bezeichnenden Hautypus reproduziert. Die etwas barbarische Ornamentik, die einen völligen Bruch mit den Traditionen der alten Bronzen bedeutet, kommt wohl eher aus Indien, als aus dem Westen, wenn denn durchaus nach äußeren Einflüssen gesucht werden muß. Die auf diesen Gefäßen nicht seltenen Friese mit Darstellung von Jagden auf Löwen oder Fabeltiere scheinen allerdings nach Vorderasien zu weisen. □

Von der Geschichte der chinesischen Keramik in den unruhigen Jahrhunderten vom Sturze der Han bis zum Beginne der Suidynastie berichten nur wenige, äußerst dürftige literarische Notizen. Unter der WEIDYNASTIE [221—264] sollen in Lo-yang, Provinz Honan, die ersten jener als SELADON bekannten Gefäße aus schwerem, hartem Steinzeug mit olivgrüner bis meergrüner Glasur für den kaiserlichen Gebrauch gefertigt worden sein, deren Abkömmlinge im späteren Mittelalter bis nach Südasien und bis nach Westeuropa exportiert werden, und ein blaues [oder grünes?] Steinzeug — sicherlich noch nicht Porzellan — schreiben die Chinesen den Werken in Wên-chou, Provinz Cheh-kiang, zu. In mühevoller Arbeit bereitet die keramische Technik die herrliche Blütezeit keramischer Kunst vor, die mit den Sui und T'ang heraufsteigt. — — — □

4. VON DER SUI- BIS ZUR YUANDYNASTIE [581 BIS 1280 NACH CHRISTI GEBURT] □

Die kurzlebige Dynastie der SUI, die zum ersten Male seit langen Jahrhunderten wieder das ganze chinesische Reich beherrschte, wird im Jahre 618 von dem ersten Kaiser der T'ANGDYNASTIE entthront. Die fast dreihundertjährige Herrschaft dieses Fürstengeschlechtes, eines der größten, das China gesehen hat, war eine Zeit unerhörten Glanzes. China wurde unter ihnen die größte Macht Asiens und damit der Welt, und erzwang sich eine politische Stellung, wie sie seit den Tagen der Han nicht mehr erlebt worden war. Aber China wurde in dieser Zeit auch die größte KULTURMACHT Asiens, die fortan das ganze Leben OSTASIENS beherrschte und bestimmte. Die Werke der großen Poeten dieser Jahrhunderte sind jedem gebildeten Chinesen oder Japaner noch heute innig vertraut. Die Malerei fand für die seelischen Mächte des Buddhismus den gewaltigsten Ausdruck und stellte für alle Zeiten die Formen fest, deren Nachbildung fortan das höchste Ziel für tausende von chinesischen und japanischen Malern geworden ist; die Gerätekunst, vor allem die Keramik, schuf jene Wunderwerke sinnlicher Schönheit, die den späteren die T'angzeit fast wie ein Märchen erscheinen lassen. Und für uns ist sie es beinahe. Denn von ihrer Gerätekunst ist uns so gut wie nichts erhalten: nur aus den Schilderungen der Zeitgenossen strahlt ein Abglanz ihrer Glorie zu uns hinüber. Die gleichzeitige Kunst der Japaner allein kann uns von ihr eine Vorstellung geben, denn sie ist sicherlich im wesentlichen ein Ableger der T'angkunst gewesen. Zum Glück ist sie uns weit besser bekannt, ja ein ganzes Museum der Kunst dieser Zeit, das SHOSOIN in Nara, ist noch heute erhalten, wie es vor tausend Jahren war. Und das zahllose Gerät, das es birgt, ist sicherlich zum besten Teile den T'angmustern nachgebildet, wenn es nicht überhaupt aus China stammt. □

Die Dynastie der SUNG folgt im Jahre 960 nach einem kurzen Interregnum kleiner Dynastien den T'ang, deren Herrschaft in inneren Wirren und in steten



Abb. 557: Theeschale, im Stile des Chien yang-Steinzeugs der Sungdynastie [jap. Temmoku]. Sammlung Vever, Paris

Kämpfen gegen die Tataren des Nordens zusammengebrochen war. Die Kultur der T'ang erlebt unter den Sung eine köstliche Nachblüte, bis endlich auch sie den übermächtig gewordenen Mongolenkhanen erliegen. Der letzte Sung endet 1279 durch Selbstmord und KUBLAI KHAN, der Enkel des furchtbaren Gengis, besteigt den Thron des Sohnes des Himmels. Die alte chinesische Kultur hat damit ausgelebt. Manche seltsame Wunderblume blüht noch wie träumend aus ihrem Schoße auf — aber im wesentlichen ist die Geschichte der folgenden Jahrhunderte eine Geschichte langsamen, qualvollen Sterbens.

In der Zeit der Sui, T'ang und Sung nimmt die KERAMIK unter den chinesischen Zierkünsten die Stelle ein, die bis dahin unbestritten die Bronze behauptet hatte. Von dieser Keramik wissen wir freilich nicht viel mehr, als was uns zufällige Notizen chinesischer Schriftsteller überliefern, und das genügt nicht, uns von ihrem Wesen irgendeine Vorstellung zu geben. Die ganz seltenen Werke in europäischen Sammlungen, die ostasiatische Kenner dieser Zeit zuschreiben — Steinzeuggefäße von unbegreiflicher Schönheit der Form und der Glasur — sind nur Perlen im Ozeane unserer Unwissenheit, und lassen sich gerade mit den literarisch bekannten Töpfereien kaum in Verbindung bringen. Originale der Sungdynastie berühmt sich zwar manche Sammlung zu besitzen — in Wahrheit sind diese Originale meist atavistische Produkte weit späterer Zeit, und nicht einmal immer chinesischen Ursprungs.

Immerhin wissen wir genug um sagen zu können, daß die chinesische Keramik in unserer Periode den größten Schritt zur Vollendung getan hat — sie schuf sich einen KERAMISCHEN STIL. Bisher hatte die große Formenwelt der Bronze die Phantasie in festen Banden gehalten, und sie beherrscht auch jetzt noch, wie bis



Abb. 558: Porzellanvase. China, Periode ◻ K'ang Hsi, um 1700. Paris, Louvre ◻



Abb. 559: Porzellanvase. China, Periode Ch'ien Lung, Mitte ◻ des 18. Jahrhunderts. Paris, Louvre ◻

in die neueste Zeit, einen Teil der keramischen Produktion. Aber sowohl die Anforderungen, die ein neues Getränk, der TEE, und sein Gebrauch im Kultus der Dyanasekte stellt, als auch zahlreiche Versuche, den kostbaren Jade mit seinen Mitteln nachzubilden, lehren jetzt den Töpfer die in seinem Stoffe schlummernden Kräfte ganz kennen, und die Jadenachbildung führt schließlich zur Erkenntnis der keramischen Eigenschaften des Kaolins, d. h. zur Erfindung des PORZELLANS. Diese Erfindung ist unstreitig das Verdienst der Chinesen — das einzige beinahe, das in Europa bekannt ist. Aber die Bedeutung dieser Erfindung ist bei uns im allgemeinen sicherlich zu hoch bewertet worden. Die hohe und breite Schranke, welche die europäische Überschätzung alles Technischen zwischen dem Porzellan und den übrigen Werken der Töpferei aufgerichtet hat, sieht der Chinese nicht einmal. Eigenschaften, die für uns mit der Vorstellung des Porzellans untrennbar verbunden sind, wie Transparenz und Weiße der Masse, sind für ihn nebensächlich und fehlen gerade manchem der edelsten Werke seiner Porzellan-

kunst, z. B. den herrlichen Schöpfungen der T'ang- und Sungzeit, die wir als porzellanähnliches Steinzeug ansprechen würden. Ihr künstlerischer Wert ist darum nicht geringer. □

PORZELLAN und STEINZEUG sind in China ebenbürtige Zwillingsgeschwister. Beiden ist der Adel der Formen, die Schönheit der Masse, die wundervolle Farbe und Leuchtkraft der geflossenen Glasur gemeinsam, die alle drei, in natürlicher Harmonie verbunden, in einander aufgehen. Vielleicht ist die 'Unreinheit' der Masse sogar einer der wesentlichsten künstlerischen Vorzüge der alten chinesischen Töpfereien: es läßt sich kaum leugnen, daß das spätere rein weiße Porzellan seine technischen Vorzüge künstlerisch teuer genug bezahlen muß. Die ganze Emailmalerei, die natürliche Konsequenz der vollkommenen Porzellanbereitung, ist eine keramische Verirrung. □

Die Geschichte der ERFINDUNG des PORZELLANS ist in ziemlich vollkommenes Dunkel gehüllt. Aus einer sehr verschieden interpretierten Notiz aus der Zeit der Suidynastie, daß es einem hohen Beamten gelungen sei, grünes Glas, dessen Bereitung nicht mehr verstanden wurde, durch ein ähnliches Erzeugnis der Keramik zu ersetzen, lassen sich kaum Schlüsse ziehen, und ebensowenig können wir aus der ziemlich sicheren Nachricht, daß im siebenten Jahrhundert das Kaolin in der Keramik eine Rolle spielte, die Existenz von Porzellan in unserem Sinne folgen. Denn das Hartporzellan — eine pâte tendre in unserem Sinne kennt China nicht — besteht zwar in wesentlichem aus Kaolin, dem reinen, weißen, unschmelzbaren Töpferton, der der Masse die Formbarkeit und Farbe gibt, während das andere Element, das bei hoher Temperatur schmelzende Petuntse, im wesentlichen reiner Feldspat, ihr die Transparenz verleiht. Aber eine Beimengung von Kaolin schafft keineswegs Porzellan. □

Der Meister T'AO YÜ aus dem Bezirke Fouliang, Provinz Kiangsi, demselben Bezirke, in dem die später berühmte Porzellanstadt Ching-tê-chên liegt, scheint sich im Anfange des siebenten Jahrhunderts zuerst in jenen Jadenachbildungen versucht zu haben, die die Entwicklung der Keramik so sehr förderten. Ob diese Nachbildungen Porzellan waren, steht freilich dahin. Wenn aber der kluge Araber Soliman, der im neunten Jahrhundert China bereiste und in seiner glasberühmten Heimat sicherlich gelernt hatte, Glas von einem Werke der Töpferei zu unterscheiden, von chinesischen Tongefäßen berichtet, die so durchsichtig seien wie Glas, so daß man Wasser durch sie sähe, stellt sich die Vorstellung des echten Porzellans ganz von selbst ein. Und kaum eine andere keramische Technik, als die des Porzellans, kann die Werke hervorbringen, die die großen Poeten der späteren T'angzeit so überschwenglich preisen, wie man nur etwas vollkommen Neues preisen kann. Weißem und grünem Jade, Scheiben dünnsten Eises werden die Schalen verglichen, aus denen die Söhne dieser einem apollinischen Naturgenusse hingegebenen Zeit unter blühenden Kirschbäumen im traumhaften Mondlichte Wein schlürften, und der Dichter Tu im neunten Jahrhundert rühmt die weißen Schalen — wir können wohl sagen, das weiße Porzellan — der Tayi-Öfen in der Provinz Szechuan als leicht und doch fest: 'sie klingen mit einem tiefen Jadetone, weißer sind sie als Reif und Schnee'. Alle diese zarten Wunder haben freilich Mongolen-

und Tatarenfüße in Scherben getreten. Sie sind völlig verloren, so gut wie die weißen Schalen von Hsing-chou, heute Shun-tê-fu, Provinz Chihli, wie die blauen (oder grünen?) Schalen von Yueh-chou (Provinz Chehkiang), deren wunderbarer musikalischer Klang sie der sinnenfreudigen T'angzeit vor allem wert machte und deren Farbe die des Tees zu schönster Geltung brachte. Die Kunde von dem Ch'ai-Yao (Provinz Honan), das 'blau sein sollte wie der Himmel, hell wie ein Spiegel, dünn wie Papier und tönend wie eine Jadeklangplatte', klang schon den Kunstfreunden der Mingzeit wie ein schönes Märchen. □

Höchst wahrscheinlich aber haben sich Werke der gleichzeitigen STEINZEUGKUNST als kostbarster Schatz japanischer Sammlungen erhalten. Das Shosōin in Nara, dessen Bestand dem achten Jahrhundert angehört, birgt eine ganze Anzahl schön geformter Gefäße, deren merkwürdigste auf gelblich-weißem Glasurgrund mit einem dichten Blattmotiv in grünem Glasurflusse bedeckt sind. Diese mindestens von großem technischem Können zeugenden Töpfereien sind zwar sicherlich unjapanisch, es ist aber nicht bewiesen, daß sie aus China kommen. □

Wenn Worte von Kunstwerken eine Vorstellung geben könnten, so wäre uns die Keramik der Sungdynastie recht gut bekannt. Denn chinesische Kenner haben uns nicht wenige ihrer Gattungen beschrieben. Wir erfahren daraus immerhin, daß das keramische STILGEFÜHL der T'ang in den Sungtöpfern noch völlig lebendig war. Die Dekoration ihrer Gefäße — wenn überhaupt von einer Dekoration gesprochen werden kann, wo wir einer vollkommenen Einheit gegenüber stehen — bildet noch immer allein die Glasur. Aber ihre Farben sind mannigfaltiger und reicher geworden: neben dem alten Seladongrün, ursprünglich einer Nachahmung grünen Jades, und allen Tönen des Weiß und Grau noch Himmelblau, Rot, Dunkelpurpur und Braun, die Lieblingsfarbe des Keramikers. Alle künstlerischen Wirkungen, deren die Glasur durch ihre Zusammensetzung, ihren Fluß und durch die Wirkung des Feuers fähig ist, werden meisterlich beherrscht. das CRAQUELÉ, die feinen Haarrisse, die durch die ungleichmäßige Erkaltung des Scherbens und der entsprechend zusammengesetzten Glasur entsteht, erhält seine höchste ästhetische Ausbildung. Für den Chinesen ist das Craquelé nicht nur die schönste Belebung der Glasur, sondern auch das Mittel, den unveränderlichen Werken der Keramik den Zauber zu verleihen, den nur die Zeit gibt — die allmähliche Ausfüllung und Färbung der feinen Risse im Gebrauch hauchte eine wundervolle Patina über sie. □

Sicherlich sind in China nicht wenige keramische Arbeiten der Sungzeit erhalten. Aber es ist bei dem Zustande unserer Sammlungen kaum möglich, uns von den mannigfaltigen KERAMISCHEN GATTUNGEN, welche die Chinesen beschreiben, eine Vorstellung zu bilden, und es ist keineswegs leicht zu bestimmen, welche von ihnen Porzellan waren, zumal da die Chinesen eben unsere scharfe Unterscheidung zwischen dem Porzellan und der übrigen Keramik durchaus nicht kennen. Nicht wenige der edelsten Töpfereien waren unzweifelhaft in unserem Sinne Steinzeug. Die KAISERLICHE KERAMIK (Kuan yao) zum Beispiel, die seit dem Anfange des elften Jahrhunderts in P'ien-chou, dem heutigen K'ai-fêng, Provinz

Honan, geschaffen wurde, war sicherlich kein Porzellan, denn ihr Scherben wird als rötlich bezeichnet. Künstlerisch aber stellten sie die sanften Farben ihrer fein gekrackten Glasuren — das köstliche blaßblaue 'Clair de lune' [Yueh-pai], Smaragdgrün, Blau und Blaßpurpur — mit an die erste Stelle. Rotbraune Flecken, eine Wirkung des kunstvoll geleiteten Feuers, deren verschiedenen Formen die Chinesen poetische Namen geben, und die lebhafte Farbe des Scherbens bildeten den schönsten Gegensatz zu den milden Tönen der Glasur. Der Scherben blieb — keineswegs absichtslos — am Fuße und am Rande sichtbar. Auch das SELADON dieser Zeit, das chinesische Lung-ch'üan-yao, das japanische Seiji, kann kein Porzellan gewesen sein, denn seine Masse blieb zwar weiß, wo sie die Glasur bedeckte, wurde aber rot, wo sie dem Feuer ausgesetzt war. Die Dicke dieser Gefäße, deren Dekor nicht selten durch gravierte oder modellierte, geometrische und Pflanzenornamente bereichert wurde, hat eine verhältnismäßig große Zahl vor dem Untergange geschützt. Daß sie schwerlich für den vornehmsten Gebrauch bestimmt waren, beweist schon ihr starker Export nach Südasien und bis nach Europa. Das Ko-yao, eine Schöpfung des älteren Chang [um 1130] in Liu-T'ien, unweit von Lung-ch'üan, muß nach den sehr widerspruchsvollen chinesischen Nachrichten dem Lung-ch'üan-yao sehr ähnlich gewesen sein, wenn auch Blaßpurpur und Hirsegelb als die Hauptfarben seiner Glasuren genannt werden. □

Das CHÜN-YAO von Chünchou, Provinz Honan, war gleichfalls kein Porzellan. Aber es übertraf vielleicht alle die keramischen Herrlichkeiten der Sung durch den wundervollen Reichtum und den Glanz seiner geflossenen Glasuren, die alle Töne des Rot bis zum Gelb, Himmelblau und Clair de Lune beherrschten und deren Flambés in ihrer funkelnden Schönheit nie übertroffen wurden. Die Blumenvase Abb. 555 wird von Bushell den Chünchouwerkstätten zugeschrieben, und die schöne Linie des Umrisses macht sie allerdings eines Sungtöpfers würdig. Die wundervolle, satte Schönheit der graublauen, purpurn und hellrot geflammten Glasur bleibt die farblose Wiedergabe der prächtigen Farbentafel aus dem monumentalen Werke über die Sammlung Walters freilich schuldig. Der Scherben des schönen Stückes würde allerdings das Kopfschütteln jedes europäischen Porzellanfabrikanten herausfordern — es ist gelbliches, unreines Steinzeug. □

Kein keramisches Kunstwerk der Sungdynastie ist in Japan höher bewundert, heißer begehrt und häufiger nachgeahmt worden, als das CHIEN-YAO von CHIEN-YANG, Provinz Fuhkien — das japanische Temmoku, Freude und Stolz des japanischen Chajin. Die edle Kelchform dieser Gefäße, der milde Irisglanz ihrer satten, beinahe schwarzen, oft silberig blau und braun geäderten Glasur, die nicht in toter Gleichmäßigkeit über dem wundervollen, harten, oft fast schwarzen Scherben liegt, sondern sich in ihrem Flusse der lebendigen Form anschmiegt und oft in edelsteinartigen Tropfen zusammenfließt, suchen allerdings selbst in der Sungkeramik ihresgleichen [Abb. 557]. □

In den fürstlichen Sammlungen Japans sind nicht wenige dieser kostbaren CHAJINGEFÄSSE erhalten. Aber dieser glückliche Zufall darf uns nicht vergessen machen, daß das vornehmste Gerät des ostasiatischen Teetrinkers nicht die Teeschalen, sondern die winzigen URNEN sind, denen der Pulvertee bei den Zere-

monien künstlerischen Teegenusses entnommen wurde. Die CHAÏRE, um uns des japanischen Wortes für diese Urnen zu bedienen, die TOSHIRO, der Altmeister der japanischen Töpferei, im dreizehnten Jahrhundert nach chinesischen Vorbildern geschaffen hat, sind unstreitig die herrlichsten Schöpfungen der japanischen Keramik; aber nicht ein einziges Beispiel der ihren japanischen Nachahmungen sicherlich weit überlegenen, in Japan zahlreich erhaltenen chinesischen Originale hat den Weg nach Europa gefunden, ja es ist sehr zweifelhaft, ob selbst in China noch eins existiert. Die größeren und roheren Werke der Sungtöpferei, zu der auch die blaßrote, purpurn und grau gefleckte Steinzeugvase, Abb. 556, gehört, können uns für diesen Verlust nicht entschädigen. □

Nicht weniger gründlich als diese edelsten Blüten der chinesischen Keramik scheinen die hochgeschätzten Werke der JUCHOU-ÖFEN in der Provinz Honan vernichtet zu sein. Schon am Ende des sechzehnten Jahrhunderts war kaum noch eine Scherbe dieses rötlichen Steinzeuges aufzufinden. Nach den chinesischen Beschreibungen muß es beinahe die vornehmste Gattung aller Sungkeramik gewesen sein. Seine himmelblauen Glasuren stellten sich dem Ch'ai-yao der zweiten Choudynastie an die Seite, und auch die bläulichgrünen seladonartigen Gefäße dieser Werkstatt gaben den Arbeiten der T'ang wenig nach. Das edelste Ju-Yao war nicht gekrackt. Auf der anderen Seite wird wiederum gerade die Schönheit seines Craquelé gerühmt. Meisterlich beherrschten die Töpfer von Ju-chou den Fluß der Glasur, der hier die schöne Farbe des Scherbens völlig frei ließ, dort in dicken Tropfen, 'Tränen', zusammenfloß und unten in prächtige Bogenlinien dichten Schmelzes auslief. □

Aus unserer Übersicht sehen wir, daß in der keramischen Produktion der Sungdynastie das Porzellan keineswegs an erster Stelle steht. Die chinesischen Beschreibungen lassen beinahe nur beim TING-YAO, der letzten hier zu besprechenden Gattung, den Schluß auf Porzellan zu, da die Weiße des Scherbens besonders hervorgehoben wird — ein Beweis mehr, daß diese Weiße eine seltene Ausnahme war. Künstlerisch nahm dieses Erzeugnis der Öfen in Ting-chou, Provinz Chihli, einen sehr hohen Rang ein, wenigstens ehe die Werkstatt im Jahre 1127 nach der Provinz Kiang-si verlegt wurde. Die Hauptfarbe der Glasur war ein schönes Weiß, das nach Sungweise den Charakter der geflossenen Glasur in seiner lebendigen Bewegung betonte und häufig zu 'Tränen' zusammenfloß. Kostbarer und seltener noch war ein purpurnes Braun und von höchster Seltenheit ein tiefes Schwarz. Gravierung und selbst Modellierung der Masse in Gestalt von Päonien, Lilien und fliegenden Phönixen hob die Wirkung des Glasurflusses. □

Die Töpferei der T'ang- und Sungdynastien hat alle künstlerischen Möglichkeiten des keramischen Stoffes voll ausgebildet und dem keramischen Künstler kaum noch etwas zu tun übrig gelassen. Der Künstler mußte zum Virtuosen werden, wollte er nicht sein Werkzeug ganz aus der Hand legen oder sich mit der Nachahmung der klassischen Meisterwerke begnügen, und schon am Ende der Sungzeit zeigt sich denn auch jene Raffinierung der Technik, die immer und überall zum Tode der Kunst führt. Die MALEREI in BLAU und BRAUN zwar, die in dieser Zeit beginnt, ist noch eine Bereicherung der keramischen Ausdrucksmittel, und

vertieft die Wirkung der Glasur, wenn sie sich ihr künstlerisch unterordnet. Aber sie ist immerhin der erste Schritt zur dekorierten und dekorativen Keramik, einer Keramik also, die unkeramischen Mitteln ihre Wirkung verdankt und unkeramischen Zwecken dient. Als zuerst VERSCHIEDENFARBIGE GLASUREN, anfänglich durch Stege getrennt, nebeneinander auf den leicht gebrannten Scherben aufgeschmolzen wurden, war die Entscheidung gefallen. Höchst wahrscheinlich hat die Keramik diese sehr unkeramische Prozedur nicht selbst erfunden, sondern im Dienst der ihrem Wesen fremden Bildnerei erlernt und auf ihre eigenen Werke übertragen. Wenigstens sind in dieser Weise glasierte Porzellanskulpturen aus dem Ende der Sungzeit erhalten. Die Vorbilder Vorderasiens und die technische Vervollkommnung des Porzellans, die eine Dekorierung immer mehr erleichterte, mögen ein übriges getan haben, die chinesische Keramik von der Verfolgung ihrer natürlichen Ziele abzudrängen. □

Die mächtigen Fortschritte der Keramik drängen, soweit wir urteilen können, in der T'ang und Sungzeit die BRONZEKUNST mehr in den Hintergrund. Die ungemeine Anmut ihrer Formen und ihrer Patina hat ihr aber in China allezeit die höchste Schätzung gesichert, die durch ihre verhältnismäßige Seltenheit noch gesteigert wurde, und in unseren Sammlungen ist sie denn auch fast nur durch späte Nachbildungen vertreten. Die Formgewalt der alten Bronzen haben sie aber schwerlich erreicht. Eine feine Bronze dieser Zeit, aber älteren Stils, ist Seite 731 erwähnt worden. Echter T'anggeist dagegen spricht sich in den drei Bronzespiegeln aus, deren Rückseiten die Tafel wiedergibt. Das meisterliche Flachrelief, die köstliche Freiheit der Komposition und die feine, ziemlich naturalistische Stilisierung der Ziermotive verraten ein völlig verändertes Stilgefühl. □

Es ist kein Wunder, daß diese Zeit höchsten Raffinements den wunderbaren sinnlichen Reiz des JADE über alles geschätzt hat. Das edelste Gerät wurde aus dem kostbaren Steine geschnitten — aber uns ist so gut wie nichts von dieser Pracht erhalten. □

Noch gründlicher ist die große chinesische LACKKUNST dieser und der älteren Zeit zerstört. Selbst die ersten Beschreibungen von Lacken und Lacktechniken datieren erst aus der Sungdynastie. Diese mühseligen Techniken sind indessen schon so zahlreich und so vollkommen ausgebildet, daß eine jahrhundertelange Übung vorausgegangen sein muß, und es ist höchst wahrscheinlich, daß die große Zeit der chinesischen Lackkunst damals schon der Vergangenheit angehörte. Die Chinesen waren wohl auch Vorbilder und Meister der japanischen Lackkünstler, die schon im 8. Jahrhundert kaum noch etwas zu lernen hatten, und schon dieser Umstand sollte uns vor der üblichen abfälligen Beurteilung der chinesischen Lacke bewahren, die bestenfalls für moderne Bazar- oder gar Exportware gelten kann. Die Technik des japanischen und chinesischen Lackes scheint nahezu dieselbe zu sein. Den wesentlichen Rohstoff beider liefert der Lackbaum, die Rhus vernicifera, deren hauptsächlich aus Lacksäure bestehender Saft in zahllosen dünnen Schichten auf das sorglich vorbereitete Gerät aufgetragen wird. Die einer prachtvollen Politur fähige Decke schützt den Kern vor jeder Beschädigung, außer durch rohe mechanische Verletzung oder große Hitze. Die Färbung des Lackes beschränkt

sich in älterer Zeit auf schwarz und rot. Dichtes Einstreuen feinen Goldstaubes schafft den Goldgrund (japanisch Kinji). Einstreuen, oder bei den edelsten Werken Einsetzen einzelner Goldschüppchen in den feuchten Grund den Streulack, das japanische Hirame. Der Aventurinlack, das japanische Nashiji, bei dem dichtestes Streugold mit einer durchsichtigen Lackschicht bedeckt wird, gehört erst der späteren japanischen Lackkunst an. Die Verwendung verschiedener Goldtönungen und anderer Metalle neben und an Stelle des Goldes bereichert die Technik noch mehr. In der Dekoration fällt gleichfalls den Metallen, vor allem dem Golde, die Hauptaufgabe zu. Sie werden entweder in ganz flacher Schicht in den Grund eingepulvert (Hiramakiё) oder, in einer einigermaßen rätselhaften Technik, danach mit mehreren Schichten durchsichtigen Lackes bedeckt; diese werden dann abgeschliffen, bis die Lackzeichnung zutage tritt (Togidashi). Durch Einlegen aller denkbaren Stoffe, vor allem des Perlmutters, der wunderbarsten Ergänzung des Gold- oder Schwarzlackes, durch Aufmodellierung von Reliefs, die dann ihrerseits gelackt werden, und durch Verbindung aller dieser Techniken läßt sich die Dekoration ins unendliche variieren. Endlich kann dick aufgetragener Lack geschnitzt und umgekehrt Schnitzwerk farbig gelackt werden. □

Diese Techniken waren den chinesischen Lackmeistern der Sungzeit fast sämtlich seit Jahrhunderten geläufig, und ihre Werke waren von so hohem künstlerischem Werte, daß noch die japanischen Lackarbeiten vom Ende der Fujiwarazeit (zwölftes Jahrhundert) von ihnen abhängig sind. Diese können uns daher helfen, uns von der verschwundenen Pracht der alten chinesischen Lackkunst eine Vorstellung zu bilden. □

5. VON DER YUANDYNASTIE BIS ZUR GEGENWART □

Nie hat ein Fürst ein Reich von größerer Ausdehnung und Macht beherrscht, als der große Mongolenkhan KUBLAI, der 1279 nach Christi Geburt als erster Kaiser der YUANDYNASTIE den chinesischen Thron bestieg. An eigener Kultur aber trugen die neuen Herren sehr leicht, und sie haben den chinesischen Kulturbesitz um kein wesentliches Element bereichert, außer vielleicht um den Lamaismus mit seiner bunten Welt abstrakter Gottheiten, Ausgeburten müßiger Mönchsgehirne. Die Kultur der Yuan zehrt denn auch nur von den Resten des großen Sung-Erbes, das sie selbst zum besten Teile zerstört hatte. Unter der reaktionären einheimischen MINGDYNASTIE (1368—1644) und noch mehr unter ihrer Nachfolgerin, der heute regierenden MANDSCHU-(CH'ING-)DYNASTIE spricht sich der Verfall noch deutlicher aus, den dann die Berührung mit der jungen brutalen Welt europäischer Technik vollendet. □

Die KERAMIK, seit den T'ang die edelste unter den chinesischen Zierkünsten, hat ihre Technik unter den Yuan, Ming und Ch'ing unstreitig außerordentlich bereichert. Künstlerisch ist sie um so ärmer geworden. Die Herrlichkeiten der Sungglasuren werden von versprengten chinesischen Meistern noch lange Zeit unter den Yuan empfunden und nachgebildet. Aber allmählich hört die altchinesische Tradition auf — vielleicht weil in den Greueln der ersten Mongolenzeit die Töpferfamilien ausstarben oder sich anderer Arbeit zuwandten, vielleicht weil die eben erst seßhaft gewordenen nomadischen Herren ihren Geschmack den Chinesen auf-



Abb. [illegible]. Fläschchen aus milchweißem Glase mit grüner Überfangglasur. China, 19. Jahrhundert. Berlin. Kunstgewerbemuseum

zwangen, oder weil die enge Verbindung mit dem Westen das Land mit fremden Techniken überschwemmte. BLAUMALEREI, als wesentliches Element keramischer Dekoration, dringt mit ihrem Material, dem Kobaltblau, im dreizehnten Jahrhundert von Westen ein, und die erste Bekanntschaft mit den emaillierten Gläsern Arabiens mag die Übertragung dieser Technik auf die Keramik nahe gelegt haben. Jedenfalls sollen der Yuanzeit die ersten Versuche einer Scharffeuerdekoration in Blau und Rot angehören. Die Mingdynastie gab dem PORZELLAN das Übergewicht in der chinesischen Keramik und machte aus der Töpferkunst, die dem enormen Verbrauch des porzellansüchtigen Hofes nicht genügen konnte, eine Industrie. Die individuelle Schönheit der T'ang- und Sungtöpferei war dieser natürlich unerreichbar, und sie hat sich auch nur gelegentlich an die Nachahmung ihrer Glasuren gewagt. Um so mehr mußte sie durch die Entfaltung äußeren Glanzes über den Mangel dieser inneren Eigenschaften hinwegtäuschen. Die GEFLOSSENEN GLASUREN der Ming zeichnen sich denn auch durch außerordentliche Farbenpracht und Brillanz aus, und sie sind in den besten Werken der Steinzeugkunst, der immer überlegenen älteren Schwester des Porzellans, oft von wirklich großer Schönheit, wenn sie auch die edleren, minder auffälligen Sungglasuren nicht erreichen. Die für die Mingdynastie charakteristische Ware ist aber das BLAUWEISSE PORZELLAN, dessen Geschichte wesentlich von den Schicksalen des aus Westasien importierten Kobaltblaus abhängt. Unter Hsüan-Tê [1426—1435] ist die Dekoration in dem fremden Scharffeuerblau künstlerisch vollkommen entwickelt, die milde graublaue Farbe wird mit feinem Takt vorsichtig verwandt. In den folgenden Jahrzehnten wird der Import des fremden, offenbar edleren Materials immer spärlicher, die Nachfrage aber infolge der enormen Bestellungen des Hofes immer größer, bis es unter Ch'êng-hua [1465—1488] oder Chia-Ching [1522—1567] nahezu vollständig verschwindet, und eine reiche Dekoration in dem weit intensiveren heimischen Blau an die Stelle des älteren und zarteren Zierats tritt. Das große Gefäß der Tafel, wohl ein ziemlich gewöhnliches Küchengerät, mit Szenen aus dem häuslichen Leben der Chinesen in Scharffeuerblau, gehört dieser Über-



PORZELLANVASE. CHINA. PERIODE CHIA CHING (1522—[illegible]) · SAMMLUNG WALTERS, BALTIMORE





gangszeit an. Von den Schmelzfarben macht der chinesische Töpfer der ersten Mingzeit noch einen sehr vorsichtigen Gebrauch: er beschränkt sich im wesentlichen auf Rot und Grün und wendet die Emaildekoration nur auf zierlichem Kleingerät an. Erst unter Wan-Li [1573–1619] ist der chinesische Porzellanmaler im Besitz seiner ganzen reichen Palette, und erst unter den ersten Kaisern der folgenden Dynastie werden ihre technischen Mittel voll beherrscht und ausgenutzt. Die Hauptmanufaktur CHING-TÊ-CHÊN gewinnt seit ihrer Wiederherstellung im Jahre 1369 bald eine ausgesprochene Vorherrschaft durch die Feinheit ihres Dekors, für den die besten Maler Entwürfe lieferten, und unter der Mandschudynastie ist sie beinahe die einzige Werkstatt, die wertvolle Ware schafft. □



Abb. 561: Jadevase. China, 18. Jahrhundert. Berlin. Kunstgewerbemuseum □

Die Kriege und inneren Wirren, die schließlich zur Herrschaft der modernen Dynastie führten, ruinierten die chinesische Töpferei vollkommen. Erst unter der langen Regierung des bedeutenden Kaisers K'ANG-HSI [1662–1722] erholte sie sich allmählich von den Schlägen dieser unglücklichen Zeit und wurde schließlich auf die Höhe einer technischen Vollkommenheit geführt, der beinahe nichts mehr unmöglich war. Die Keramik dieser Zeit ist allerdings reine INDUSTRIE. Eine strenge Arbeitsteilung beraubte sie jenes individuellen Zaubers, der aus den ganz persönlichen Schöpfungen der alten Meister mit geheimnisvoller Macht zu uns spricht, und immer mehr konzentriert sie sich auf die fabrikmäßige Herstellung jener großen, rein dekorativen Prunkvasen oder virtuosen Bravourstücke, die in Europa noch immer als der reinste Ausdruck chinesischen Fühlens gelten. TS'ANG YING-HSÜAN, der 1683 zum Leiter der Porzellanmanufaktur in Ching-tê-chên bestellt wurde, und dessen unermüdlicher Arbeit der technische und materielle Aufschwung der chinesischen Porzellanindustrie vornehmlich zu danken ist, machte sicherlich nur aus der Not eine Tugend. Das künstlerische Leben seines Volkes hatte sich eben völlig gewandelt. □

Die Produkte der CH'INGDYNASTIE sind so mannigfacher Art, daß ihre Beschreibung an dieser Stelle unmöglich ist. Die geflossenen Glasuren des ersten Teils der Regierung K'ang-hsis zeichnen sich durch höchsten strahlenden Glanz aus. In der zweiten Hälfte werden die Farben des rubinroten LANG-YAO [SANG

DE BOEUF] und des grünen Lang-yao zu einem milden Pfirsichrot und Apfelgrün. Neben diesen beiden charakteristischen Farben kommen Blau, Mazarinblau und Pfaublau, Korallenrot, ein prachtvolles, oft mit Gold gehöhtes Schwarz, Senfgelb [Mise, Hirsegelb] und das stärkere KAISERLICHE GELB vor. Die Kunst des Craquelé und des Flambé, des Verschmelzens verschiedenfarbiger Glasuren, die leuchtend ineinander fließen, wird virtuos gemeistert. □

In der Dekoration mit SCHARFFEUERFARBEN, die zu ihrer Entwicklung desselben Hitzegrades bedürfen wie die Glasur, fällt dem Blau die Hauptrolle zu, einem einheimischen Blau von höchster Leuchtkraft. Kupferrot tritt als Ergänzung hinzu. Die schönsten Schöpfungen der Scharffeuerkeramik sind die prächtigen Vasen, die unter dem Namen HAWTHORN JARS bekannt sind, deren Dekoration in Wahrheit aber blühende Pflaumen, die japanische Mume, bilden. Das Ornament ist hier ausgespart, das prächtige Blau des Grundes mit einem Netz dunkelblauer Linien dem Sinnbilde berstenden Eises übersponnen: das Ganze ein liebliches, der ostasiatischen Malerei seit langer Zeit geläufiges Bild des Vorfrühlings, dessen erste laue Winde zu gleicher Zeit das Eis schmelzen und die weiße Blütenpracht der Mume hervorzaubern, — und der sinnvollste Dekor dieser Gefäße, die Tee als Geschenk zu Neujahr enthielten, das in China in den Vorfrühling fällt. □

Die üppige Pracht der SCHMELZFARBENDEKORATION dieser Zeit stellt die sanftere Farbenskala der Ming völlig in den Schatten. Die Palette ist praktisch unbeschränkt und gestattet dem Porzellanmaler, der in dem Werke der Keramik eben nichts als einen Malgrund sieht, die bunten Blumenbilder, Landschaften und Figurengruppen der gleichzeitigen naturalistischen Malerei mit größter Treue wiederzugeben. Die Hauptfarbe, ein schönes metallisches Grün, hat den Porzellanen der älteren K'ang-hsizeit im europäischen Händlerjargon den Namen der FAMILLE VERTE eingetragen. Abbildung 558 gibt einen der häufigsten Typen dieser Art wieder. Die vorzüglichsten Leistungen der chinesischen Porzellandekoration in Muffelfarben sind aber wohl jene Prachtvasen, auf denen sich ein reicher Emaildekor — meist Mumebäume — von einem glänzend schwarzen Schmelzgrunde abhebt. Die Kombinierung aller dieser Prozeduren, zu denen noch das Aufformen und Emaillieren von Reliefs, das Aufblasen des Glasurpulvers, namentlich des Blau, u. v. a. kommen, gibt der Porzellankunst einen technischen Reichtum wie nie zuvor. □

Im Anfang des 18. Jahrhunderts wird der Glanz der Glasuren allmählich schwächer, die Gesamtwirkung süßlicher. An Stelle des Grüns der Famille verte beherrscht nunmehr Karminrot die Farbenharmonie und diese FAMILLE ROSE wird das typische Porzellan der Periode Yung-chêng [1723—1736] und Ch'ien Lung [1736—1796, Abb. 559]. Die neueste Geschichte der chinesischen Keramik erzählt nur noch von traurigem Verfall. In unsere Betrachtung gehören diese modernen Produkte ebensowenig, wie die Erzeugnisse der Exportindustrie, die sich bis zur Nachbildung europäischer Muster und bis zu den Absurditäten des Armorial Chine [Porzellanen mit europäischen Wappen] erniedrigt. Die besten Leistungen der chinesischen Porzellankunst des 19. Jahrhunderts sind wohl ihre Fälschungen alter Erzeugnisse, wie sie sich in unseren Sammlungen gut studieren lassen.

So unvollkommen und dürftig unsere Kenntnisse selbst der neueren chinesischen Keramik und ihrer Geschichte sind, sie sind doch unvergleichlich gründlicher als unser Wissen von den übrigen Zierkünsten, deren Werke uns nur in Proben der letzten schwächsten Zeit und der geringsten Art zugänglich sind, und deren Geschichte für uns aus einigen zufälligen Notizen unserer Sinologen besteht. Die BRONZEKUNST der chinesischen Neuzeit ist immerhin noch kräftig genug gewesen, einem großen Teile der Keramik ihre Formen aufzuzwingen, die freilich gegenüber der Kraft der alten Bronzen und der Grazie der T'ang- und Sunggefäße würdelos und kleinlich erscheinen. Vielleicht ist diese gründliche Veränderung ein Verdienst der MOHAMMEDANER, die seit der Weltherrschaft der Mongolen in China eine Macht sind und deren Metallarbeiten ganz Asien überschwemmen. Man würde aber der technischen Vollendung und der immerhin unverächtlichen Schönheit der Mingbronzen sehr Unrecht tun, wenn man sie nach den Nachbildungen beurteilen wollte, die unsere Museen füllen. Die Bronzen, namentlich aus der Mitte der Mingperiode, werden auch von den chinesischen Kennern sehr hoch geschätzt; sie sind daher zwar ungemein häufig nachgebildet und gefälscht, aber sehr selten aus dem Lande gelassen worden. Als Kunstwerke des Bronzegusses seien hier schließlich noch die ASTRONOMISCHEN INSTRUMENTE erwähnt. Die in Potsdam aufgestellten sind die spätesten und wertlosesten ihrer Gattung. Für ihre überladene Formlosigkeit ist wohl eher der Pater Verbiest verantwortlich als der chinesische Gießer, der sie nach den Angaben des gelehrten Jesuiten fertigte. Sie traten im Jahre 1670 an die Stelle der prachtvollen, damals 400 Jahre alten Instrumente, die Kublai Khan nach Sungvorbildern des elften Jahrhunderts hatte gießen lassen. □

Die chinesische GLASINDUSTRIE hat im chinesischen Mittelalter wie im Anfange der Neuzeit neben dem Jade und der Keramik nur eine sehr nebensächliche Bedeutung besessen und sich, so viel wir wissen, nicht zu künstlerischen Schöpfungen erhoben. Als unter K'ang-hsi die alten Hofateliers reorganisiert werden, nimmt auch die Kunst der Glasbereitung an dem allgemeinen materiellen Aufschwung teil, und unter Ch'ien-Lung werden sogar Werke des kaiserlichen Glasateliers, das damals unter der Leitung des trefflichen HU stand, in Ching-tê-chên in Porzellan nachgebildet. Diese in Emailfarben bemalten Gläser waren allerdings ihrerseits wohl eine Porzellanimitation. Ebenso sind wahrscheinlich die prachtvollen einfarbigen Gläser von den gleichzeitigen Porzellanen abhängig. Ihr strahlendes Rubinrot, Kobalt- und Türkisblau ist wohl niemals wieder erreicht worden. Durch Zusammenschmelzen verschiedenfarbigen Glases und Belebung des einfarbigen durch Flecken und Streifen in anderen Farben wird die Pracht noch gesteigert. Keine der europäischen Techniken ist dem chinesischen Glasmeister fremd, keine ist aber mit so souveräner Freiheit geübt worden, als die Kunst des GESCHNITTENEN GLASES, die in der Bearbeitung des so viel härteren und zäheren Jade die beste Schule durchgemacht hatte. Formen wie Techniken und die meisterliche Art, in der die verschiedenfarbigen Schichten des überfangenen und geschnittenen Glases der Dekoration dienstbar gemacht werden, sind denn auch dem Jadekünstler abgesehen worden. Das ziemlich mittelmäßige milchweiße,



Abb. 562: Kohlenbecken. Bronze mit vielfarbigen Zellenschmelz. China, 18. Jahrhundert. Berlin, Museum für Völkerkunde

rotgefleckte Glasfläschchen (Abb. 560) ist mit einer grünen Glasschicht überfangen, die in Form der poetischen Dreiheit, Kiefer, Bambus und Mume, geschnitten ist. In solchem zierlichen Kleingerät, wie vor allem in den bekannten Schnupftabakfläschchen, leistet der chinesische Glasschneider sein bestes.

Sein Vorbild, der JADE, ist in der Neuzeit denselben Weg zu spielerischer Kleinkunst und Virtuosität gegangen, wenn auch noch manches edel geformte Gerät unter den Yuan und Ming, ja selbst unter den Mandschu aus dem kostbaren Stoffe geschnitten worden ist. Das kunstfeindliche Prunken mit der Überwindung technischer Schwierigkeiten, zu dem gerade die mühselige Jadebearbeitung leicht verführen konnte, schafft jene unerfreulichen, mit kunstreichem, vielfach unterschnittenem Zierat überladenen Geräte, die für die neuere chinesische Jadekunst so charakteristisch sind, und diese eiskalte Virtuosenkunst erreicht den Höhepunkt der Absurdität in den vielgerühmten Jadeblumen und -Pflanzen, die selbst in Europa nur in den trostlosen Produkten einzelner Porzellanmanufakturen ein — freilich



Abb. 563: Kohlenbecken. Bronze mit vielfarbigem Zellenschmelz. China. 18. Jahrhundert. Berlin. Museum für Völkerkunde

noch traurigeres — Gegenstück finden. Die niedlichen Nippes aus Jade, die oft die Formen alter Bronzen affektieren, wie Abb. 561, sind in all ihrer Nichtigkeit unvergleichlich erfreulicher.

Wenn man den europäischen Forschern trauen darf, ist die chinesische EMAIL-KUNST vergleichsweise sehr jung. Sie soll unter der Mongolenherrschaft, die sich von Osteuropa bis zum gelben Meer erstreckte, und der im Westen erst die deutschen Ritter, im Osten das streitbare Inselvolk der Japaner Halt geboten, aus Europa eingewandert sein. Die fürstliche Hofhaltung des großen Khan in Karakorum kurz vor der Usurpierung des chinesischen Thrones lockte eine Menge fragwürdiger Abenteurer, aber auch manchen tüchtigen Handwerksmeister in das Herz Asiens. Namentlich Goldschmiede wurden an dieser Stätte des glänzendsten Luxus gerne gesehen, und Frater Wilhelm von Rubrouck fand zu seinem Erstaunen einen Landsmann 'maitre Guillaume Boucher, orfèvre Parisien qui avait demeuré sur le Grand-Pont à Paris', als Hofgoldschmied des Khan in Karakorum wieder.

Fraglos sind damals auch emaillierte Goldarbeiten von byzantinischen oder westeuropäischen Meistern gefertigt werden; es ist aber keineswegs ausgeschlossen, daß das byzantinische Email schon lange Zeit vorher in China bekannt war. Der mittelalterliche Name der Stadt Byzanz hat jedenfalls nach einer sehr plausiblen Etymologie dem chinesischen Email den Namen gegeben. Die arabischen Schmelzarbeiten werden zwar erst 1387, aber in einer Weise erwähnt, die auf eine alte Bekanntschaft schließen läßt. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß China eine Kunst vollkommen fremd geblieben sein soll, die in Japan seit dem achten Jahrhundert bekannt war, wie mindestens ein Stück, der rätselhafte emaillierte Silberspiegel Abb. 570, beweist. Von chinesischen Schmelzarbeiten gleichen Alters ist in Europa freilich nie berichtet worden. Die ältesten Stücke, die wir kennen, gehören vielmehr erst der Mingzeit an, deren Periode Ching T'ai [1450—56] wegen ihres ausgezeichneten Cloisonnéwerks so bekannt wurde, daß in Peking noch heute der Name der Periode generell Zellenschmelzarbeiten bezeichnet. Die Mingemails zeichnen sich durch Pracht und Tiefe ihrer Farben aus, unter denen zwei verschiedene Blau und ein starkes Korallenrot die Hauptrolle spielen sollen; sie zeigen aber auch nach Bushell noch gewisse technische Unvollkommenheiten, die er mit der verhältnismäßigen Jugend der Technik erklärt. K'ang-hsi schuf 1680 in seinen großen Hofwerkstätten auch ein Emailatelier, und von technischen Mängeln kann seit dieser Zeit nicht mehr die Rede sein. Über eine dekorative Wirkung ist das Email, das jüngste Kind einer späten Zeit, aber weder unter K'ang-hsi noch unter Ch'ien Lung hinausgekommen, in dessen Regierungszeit wohl die höchste technische Vollendung des Schmelzes fällt. Daß auch für das Email dieser Zeit vielfach die Formen der großen Bronzekunst maßgebend sind, zeigt das prächtige, mit stilisierten Fledermäusen, einem chinesischen Glückssymbol, verzierte Kohlenbecken Abb. 562 u. 563. Die Technik ist die des Zellenschmelzes, der in China überhaupt den älteren Grubenschmelz sehr bald vollkommen in den Hintergrund gedrängt hat. Das Maleremail hat es in China wohl nie zu künstlerischen Schöpfungen gebracht. □

Von der Textilkunst abgesehen, von deren Geschichte in China wir gar nichts wissen, ist uns keine der chinesischen Zierkünste unbekannter als die LACKKUNST. In unseren Museen ist nur die späteste Verfallszeit, und selbst diese nur durch traurige, fabrikmäßige Produkte vertreten, die am besten stillschweigend übergangen werden. Nur aus den chinesischen Beschreibungen, und vielleicht besser noch aus den japanischen Nachahmungen können wir auf die Pracht dieser für uns völlig verlorenen Kunst zurückschließen. Ihre große Zeit liegt zwar lange vor den Yuan, aber noch die schlichte Größe der chinesischen Schwarzlacke des vierzehnten Jahrhunderts zwang die Meister der Ashikaga in ihren Bann, und das Takamakie [der Relieflack] hat seine großartige Entwicklung unter den prachtliebenden japanischen Shogunen sicherlich zum guten Teile den chinesischen Relieflacken zu danken, wie sie im Anfang der Yuandynastie u. a. von P'êng Chün-pao in Hsi-t'ang gefertigt wurden. Auch die geschnittenen Rotlacke der Meister Chang Ch'êng und Yang Mao fanden in Japan Bewunderer und Käufer, und das gelackte Schnitzwerk der Kamakurazeit [Kamakurabori] ist die Nachahmung einer

chinesischen Technik. Unter den Ming werden freilich die Rollen vertauscht: zahlreiche japanische Lackarbeiten gelangen als Geschenke des Shogun an den chinesischen Hof, und in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts werden sogar chinesische Meister in Japan Schüler ihrer Nachahmer. Die chinesischen Lackarbeiten selbst dieser Zeit zeichnen sich immerhin noch durch einen so großen Stil aus, daß sie, namentlich für den Tempelgebrauch, vielfach nach Japan exportiert werden. Aber weder die Mäcene der Mingdynastie noch die Errichtung eines Lackateliers durch K'ang-hsi vermochten den rapiden Verfall der Lackkunst aufzuhalten, und die neueren chinesischen Lackarbeiten sind den japanischen sicherlich nicht ebenbürtig. Ein gewisses Stilgefühl bleibt dem Chinesen bei aller Roheit immer eigen, und in dieser Beziehung sind selbst seine späteren Werke den Spielereien der späten Tokugawa stets überlegen geblieben. □

□ □

KAPITEL IX • DAS KUNSTGEWERBE KOREAS

Der Kunst der Halbinsel Korea, die sich politisch fast immer in ziemlicher Unabhängigkeit gehalten hat, kulturell aber einen integrierenden Teil Chinas bildet, können wir nur wenige Worte widmen – nicht weil sie keine nähere Betrachtung verdiente, sondern weil wir von ihrer Geschichte so gut wie nichts wissen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Chinesen und Japaner besser unterrichtet sind als wir. Bisher aber haben sie uns von ihrer Wissenschaft nur sehr wenig mitgeteilt. Immerhin glauben wir, daß wir selbst dem modernen Korea bitter unrecht täten, wenn wir es, wie es wirklich häufig zu geschehen pflegt, nach den 'ethnologischen Objekten' beurteilen wollten, die unsere Sammlungen füllen. □

Die koreanische KULTUR war sehr alt und hatte ihre schönste Blüte längst getrieben, als sie durch den Zug Hideyoshis (1592 – 1598), der eine beinahe legendenhafte Suzeränität Japans über das Nachbarreich mit Waffengewalt wiederherzustellen versuchte, vollkommen vernichtet wurde. Was diese Kultur einst gewesen ist, davon geben heute in Korea selbst nur noch einzelne zerfallene Bauten Kunde. Aber die enthusiastischen Berichte der Chinesen, die schon lange vor der T'angdynastie gelernt hatten, die kulturelle Ebenbürtigkeit der Koreaner anzuerkennen, reden eine deutliche Sprache. Die japanische Kunst vollends ist das monumentalste Zeugnis für die einstige Größe der koreanischen Kultur. Sie ist nicht nur jahrhundertelang den Wegen gefolgt, die koreanische Künstler ihr gewiesen hatten, sondern sie ist zum guten Teile von Koreanern geschaffen worden. Gleich die beiden ersten großen Maler, deren Namen wir in der japanischen Kunstgeschichte begegnen, beweisen diese Tatsache: Kudara-no Kawanari, der große Maler des 8. Jahrhunderts, ist sicherlich, und Kose-no Kanaoka, sein etwas jüngerer Zeitgenosse, der Gründer der größten buddhistischen Malerschule und eine der gewaltigsten Gestalten der ganzen japanischen Kunstgeschichte, ist wahrscheinlich ein Nachkomme eingewanderter Koreaner. Auch die japanische Skulptur vor und während der Tempyōperiode ist großen Teils das Werk solcher Einwanderer. Wie groß in dieser Zeit der Einfluß der koreanischen Zierkunst auf die japanische gewesen ist,



Abb. 564: Koreanisches Steinzeug. Sammlung R. Koechlin, Paris

entzieht sich unserem Urteil, da das Fehlen urkundlicher Nachrichten und der Mangel an Vergleichsmaterial in China und Korea es uns unmöglich macht, die zahlreichen in Japan erhaltenen Denkmäler dieser Zeit zwischen China, Korea und Japan zu verteilen. Immerhin wissen wir, daß koreanisches Gerät vielfach eingeführt wurde und daß auch nicht wenige koreanische Gerätekünstler in Japan gearbeitet haben.

Wirklich entscheidend für die japanische Zierkunst wird der koreanische Einfluß am Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Der Tod Koreas bedeutete für Japan neues frisches Leben: seine Keramik ist, wie wir später sehen werden, zum größten und besten Teil das Werk jener koreanischen Töpfer, die von den Generälen Hideyoshis aus ihrer Heimat fortgeschleppt waren, sie ist geradezu eine AUSGEWANDERTE KOREANISCHE KERAMIK. So sind die Öfen von Satsuma, Takatori, Hagi, der Provinz Hizen und viele andere nicht nur von Koreanern begründet, sondern bis in die neueste Zeit größtenteils von ihnen betrieben worden. Fast alle anderen Werkstätten haben erst unter Koreanern wirklich künstlerische Arbeiten geschaffen oder ihnen wenigstens den besten Teil ihrer Kunst zu verdanken.

Immer sind aber, auch in Japan, die Originale, die zum großen Teil einer weit früheren Zeit — vor der Verlegung der Hauptstadt von dem alten Kai-syöng nach Han-syöng (Ende des 14. Jahrhunderts) — angehören, hoch über diese koreanischen Arbeiten oder gar ihre späteren japanischen Nachahmungen gestellt worden, sicherlich mit dem besten Recht. Man kann dem edelsten japanischen Gefäß nicht größeres Unrecht tun, als wenn man es neben ein koreanisches stellt: es erscheint daneben kleinlich und spielerisch. Die koreanische TÖPFEREI ist vielleicht selbst der chinesischen ebenbürtig, der sie in jeder Beziehung verwandt ist. Wie diese ist sie im wesentlichen eine Kunst des Steinzeuges und der geflossenen Glasur, Porzellan und Schmelzmalerei haben erst in sehr später Zeit eine nebensächliche Rolle gespielt. Die 'Dekoration' beschränkt sich auf einfache Skizzen in einem milden Blau, vor allem aber in Braun über der Glasur: das in Japan so



Abb. 565. Koreanisches Steinzeug. Sammlung R. Koechlin, Paris

oft nachgeahmte Egōrai (Abb. 564 rechts). Die Motive sind meist einfach geometrischer oder vegetabilischer Art. Das Mishima, eine andere charakteristische Technik, besteht in einer Unterglasurmalerei in Grau oder Schwarz oder in Gravierungen in den weichen Ton, die mit Grau oder Schwarz eingelegt werden: zumeist geometrische und Pflanzenmotive, vor allem aber Kraniche in Wolken chinesischen Angedenkens. Die schöne Flasche (Abb. 565 links) mit tiefgrauer glänzender Glasur gibt von dieser Art eine Vorstellung. Der wunderbare Kelch (Abb. 565 rechts), dessen Formenschönheit niemals ein japanischer Töpfer erreicht hat, zeigt diese Technik kombiniert mit der als Hakeme bekannten, nämlich mit einer mit Bürste aufgetragenen Streifen eines prachtvollen Graus. Nicht minder hoch geschätzt sind die milden Glasuren des Ido (vgl. Abbildung 564 links), das namentlich in der grünlichen Abart des Ao-Ido die höchste Begeisterung der japanischen Chajin erregt. Das Kumagai oder Kumagawa wurde das Vorbild des älteren Satsumasteinzeuges; die Schönheit seiner Formen und seiner wunderbar gebrochenen weißen, oft purpur gewölkten Glasuren ist freilich von diesen späten Kopien niemals erreicht worden. Außer diesen Gattungen, denen sich noch eine ganze Anzahl weniger bekannter hinzufügen ließe, haben die koreanischen Töpfer Seladone von leicht rötlicher, schwerer und dichter Masse geschaffen, deren schöne, in leichtem Relief modellierte oder gravierte Pflanzenornamente durch eine in allen Tönen des Grüns leuchtende Glasur von weichem Glanz hin-

durchschimmert. Nicht selten sind die Gravierungen in der Mishimaart mit weißem Ton eingelegt. Ein dem chinesischen Ting-yao der Sungzeit ähnliches weißes Steinzeug von fast porzellanartiger Masse ist in derselben Weise verziert. □

Wir müssen gestehen, daß wir vollendetere Schöpfungen keramischer Phantasie als die edelsten dieser koreanischen Töpfe nicht kennen. Über die keineswegs mechanisch regelmäßigen, sondern von fühlender Hand modellierten Formen spielen GLASUREN von wahrhaft traumhafter Schönheit in geheimnisvollem Leben. Hier liegen sie wie eine dichte, schimmernde Haut gleichmäßig über dem Ton, dort füllen sie, dick zusammenlaufend und dadurch in Glanz und Farbe verändert, eine Vertiefung aus, oder rinnen in unregelmäßigen Wölkungen über einer Unterglasur zusammen, und das kunstvoll geleitete Feuer schafft die mannigfaltigsten Flecken und Streifen, förmliche Landschaften, vom düstersten Gewitterhimmel bis zum glühenden Sonnenuntergang. Stoff und Form gehen in diesen Wunderwerken so vollkommen ineinander auf, daß man sich kaum denken mag, sie seien von Menschenhand gearbeitet: sie erscheinen als etwas Geschaffenes, nicht als etwas Gemachtes. Der beste Kenner ostasiatischer Kunst in Europa hat mit Recht gesagt, daß die Töpfe, die im Schlaraffenland aus der Erde wachsen, unfehlbar wie diese Koreaner aussehen müssen. □

Ein fruchtbarer Kunstschreiber allerdings, der in Europa als der beste Kenner ostasiatischer Keramik gilt [Brinkley], bemerkt mit ernstem Tadel, daß nicht zwei dieser Koreaner dieselbe Glasur tragen und sieht darin einen klaren Beweis für ihre technische Unvollkommenheit, wo heute jede Fabrik jede beliebige Anzahl gleich glasierter Gefäße hervorbringen könne. Mit demselben Rechte könnte allerdings unseren großen Malern von Rembrandt bis Böcklin vorgeworfen werden, daß sie nie zwei vollkommen gleiche Werke geschaffen haben.

□ □

KAPITEL X • DAS KUNSTGEWERBE JAPANS

1. DAS VORGESCHICHTLICHE KUNSTGEWERBE JAPANS □

Die Japaner sind von den lebenden Kulturvölkern das jüngste. Ihre GESCHICHTE reicht nicht wesentlich über das sechste nachchristliche Jahrhundert hinauf, in dem das Land des Sonnenaufgangs mit den großen Kulturmächten des asiatischen Festlandes zum ersten Male in dauernde und innige Verbindung trat. Die Geschichte der früheren Jahrhunderte schimmert durch die Märchen des Kojiki und Nihongi, der beiden ältesten japanischen Werke halb historischen Charakters, die aber erst dem achten Jahrhundert entstammen, nur in unbestimmten, flimmernden Umrissen, wie durch das tiefe Blau eines Gebirgsees, zu uns herauf, und die Annalen Chinas und Koreas, des nächsten Nachbarn, der unter den Piratenzügen des tapferen Inselvolkes oft genug zu leiden hatte, liefern uns nur wenige dürftige Daten. Diese führen uns etwa bis zum Beginn der christlichen Zeitrechnung. Damals waren die Japaner jedenfalls schon seit Jahrhunderten im südlichen und mittleren Japan ansässig, aber noch keineswegs Herren des Landes. Die tapferen Ureinwohner, deren letzte Nachkommen, die AINU, heute in Ezo ein armseliges Leben

führen, verteidigten vielmehr jeden Fußbreit ihres Landes bis aufs äußerste, und die unvergleichliche kriegerische Kraft des mittelalterlichen und modernen Japan wurde wohl nicht zum wenigsten im Feuer dieses furchtbaren Vernichtungskampfes geschmiedet. Von der einfachen Kultur des ursprünglichen Japan, mit ihrem Kultus göttlicher und vergötterter Ahnen, vor allem der Sonnengöttin, als deren Nachkommen die Japaner das kaiserliche Haus und sich selbst betrachten, geben uns Kojiki und Nihongi ein farbenreiches Bild, und Funde in dolmenartigen Gräbern aus dem Gebiete der ältesten Kultur in den Provinzen um Kyoto und an der Ostküste haben sie in neuester Zeit noch anschaulicher gemacht. Vor der keineswegs sentimentalen europäischen Technik ist die ehrfürchtige Scheu vor diesen Zeugen der 'Götterzeit' und vor der Entweihung des heiligen Bodens geschwunden: Eisenbahnbauten und Bewässerungsanlagen haben manche dieser Gräber zerstört, und ihr Inhalt ist in alle Winde verstreut worden. Ältere Funde, die zum Teil der Steinzeit angehören, stehen in keiner kulturellen Verbindung mit dem historischen Japan, und sie sollen uns daher hier nicht beschäftigen. ☐

Die ausgezeichnete Technik der GRABBEIGABEN an Waffen und Gerät läßt auf eine jahrhundertelange Schulung schließen, und es ist höchst wahrscheinlich, daß diese Gräber der letzten Zeit der japanischen Prähistorie, den ersten nachchristlichen Jahrhunderten, angehören. Daß vor allem die KÜNSTE DES METALLS, der edlen sowohl, wie des Eisens und des künstlerisch vornehmsten, der Bronze, zu hoher Vollendung gediehen waren, nimmt bei diesem kriegerischsten Volke der Welt nicht Wunder. Schmieden und Gießen, Treiben und Ziselieren, und alle sekundären Techniken werden souverän beherrscht, und in der Kunst der Goldplattierung und des Drahtwerkes hatte schon damals Japan kaum noch etwas zu lernen. Kunstvoll aus Eisen- und Bronzeplatten zusammengenietete Helme mit reichen Schmuckgehängen aus Silber- und Golddrahtwerk und die geraden, einschneidigen Schwerter mit reichem Bronzezierat — goldplattierter, getriebener und gravierter Scheide, durchbrochenem Stichblatt und durchbrochenem Knauf — sind beredte Zeugen des kriegerischen Sinnes und des lebendigen Schönheitsgefühls der ältesten Japaner. An religiösem Gerät finden sich Bronzeglocken eigentümlicher hoher Form mit breiten Flügeln und runde Bronzespiegel, das heilige Sinnbild des Shinto, des japanischen Ahnenkultus. Neben diesen prächtigen Metallarbeiten erscheint die prähistorische KERAMIK, einfaches auf der Scheibe gedrehtes, unglasiertes Gerät, und Tonsärge, die gelegentlich mit rohen Reliefs verziert sind, geradezu ärmlich. Am interessantesten sind die Iwaibe, eigentümlich geformte Kultgefäße, deren reichstes Exemplar die Abb. 566 wiedergibt. Die Güte der Masse, die Sorgfalt des Brandes und der reiche Zierat, gravierte Zickzackornamente, am Fuß ein Mädchen mit einem Kind und Hirsch, am Schaft Schildkröten, heben sie über das gewöhnliche Gerät des täglichen Lebens hinaus. Aber es ist höchst wahrscheinlich, daß diese Iwaibe Nachahmungen von Gefäßen sind, wie sie nicht selten im koreanischen Boden gefunden werden. Überhaupt läßt sich selbst in dieser frühesten und nach japanischer Ansicht durchaus selbständigen Zierkunst mancher fremde Zug kaum verkennen. Daß Beziehungen zu China bestanden, würden, wenn die historischen Zeugnisse nicht wären, schon



Abb. [illegible]: Iwaibe [Ritualgefäß] aus Ton. Japan. 5. Jahrhundert [?]. Museum Ise

die zahlreichen Han-Spiegel in japanischen Gräbern lehren. Die anscheinend geometrische Ornamentik ihrer japanischen Gegenstücke sieht durchaus wie eine Weiterentwicklung der Hanornamentik aus, und der Typus des runden Bronzespiegels wird wohl überhaupt aus China eingewandert sein. Die Verzierung durchbrochener Schwertknäufe bilden gelegentlich T'ao-T'ieh und Phönix, zwei der ältesten chinesischen Fabeltiere, die uns schon auf den frühesten Bronzen begegnet sind, und die Ornamente eines Pferdegebisses sind anscheinend verarmte Nachkommen von chinesischen Bronzemustern. Im wesentlichen aber ist das altjapanische Gerät und seine Ornamentik, mit ihren geometrischen Mustern, den geometrisch stilisierten Jagd- und Kriegsszenen und den primitiven Tierfiguren, wohl ein durchaus selbständiges Erzeugnis. ◻

Es ist müßig zu fragen, was aus dieser BODENSTÄNDIGEN KUNST geworden wäre, wenn sie sich frei hätte entfalten können. Die mächtige koreanische und chinesische Welle, die im sechsten Jahrhundert zuerst Japan überflutete, hat sie bis auf den letzten Rest hinweggeschwemmt, und man mag eine gewisse Tragik darin finden, daß das junge, äußerst begabte Volk gerade dann mit den alten großen Kulturen des Ostens in Berührung kam, als es fähig war sie aufzunehmen, aber unfähig sie selbständig zu verarbeiten. Die junge japanische Zivilisation konnte diese dreitausend Jahre alte, völlig fertige Kultur nur von sich stoßen, oder mußte ihr erliegen. Das Erbe, das Japan im sechsten Jahrhundert antreten mußte, war eben so groß, daß allein seine Aneignung alle Kraft des ganzen Volkes in mehrhundertjähriger Arbeit verbrauchte, und für seine Weiterbildung keine Kraft frei blieb, wenn die Weiterbildung einer Kultur wie der chinesischen überhaupt möglich wäre. So blieb den Japanern kaum etwas anderes übrig als nachzuahmen, und jede eigene Bewegung wurde durch neue Fluten chinesischer Kultur, die Japan immer wieder überschwemmten, erstickt. Vor wenigen Jahrzehnten, als Japan um seiner Existenz willen sich die europäische technische Kultur anzueignen gezwungen war, ist Europa an Chinas Stelle getreten. Das euro-

päische Erbe lastet freilich weniger schwer als das chinesische, denn seine Kultur kann sich an Alter, Geschlossenheit und innerer Kraft auch nicht entfernt der altchinesischen vergleichen, und so bleibt immerhin einige Hoffnung, daß es Japan gelingen mag, innerlich Herr über Europa zu werden und sich eine eigene Kultur zu gründen. □

2. VON DER EINFÜHRUNG DES BUDDHISMUS IN JAPAN BIS ZUR NARAPERIODE [552 BIS 710] □



Abb. 567: Silberne Kanne. Japan, 7. Jahrhundert. Im Besitze □ des Kaisers von Japan □

Die Botschaft des koreanischen Königs, der im Jahre 552 dem Kaiser Kimmei eine vergoldete Buddhastatue, buddhistische Schriften und Tempelgerät sandte, traf Japan für den neuen Glauben und die festländische Kultur wohl vorbereitet. Denn schon Jahrhunderte vorher fanden buddhistische Wanderprediger und Gelehrte aus Korea, auch aus China und Indien, ihren Weg nach Japan, und ihr Wirken hatte bereits unverkennbare Wandlungen im geistigen Leben Japans verursacht. So kam es, daß trotz des wütenden Widerstandes mancher Mitglieder des höchsten Adels, die für ihre alte Shinto-Religion fürchteten, schon unter der Kaiserin Suiko [593–628] der BUDDHISMUS unbeschränkt herrschte, und der tatsächliche Regent, der kaiserliche Prinz Shôtoku Taishi, eine der größten Gestalten des japanischen Buddhismus, das japanische Leben vollständig im chinesischen Sinn umgestalten konnte. Im Anfang des siebenten Jahrhunderts ist diese Wandlung im wesentlichen vollendet, und zwar zum besten Teile durch die Arbeit von Koreanern, in deren Heimat damals die chinesische Kultur in schönster Blüte stand. Viele von ihnen wurden dauernd in der neuen Provinz des chinesischen Geistes ansässig, und die erste große Schule japanischer Skulptur ist im wesentlichen das Werk koreanischer Künstlerdynastien und ihrer japanischen Schüler. Die unmittelbare Verbindung mit China selbst wird erst einige Jahrzehnte später fester geknüpft und erst im achten Jahrhundert für Japan bedeutungsvoll.



Abb. 568: Stoffreste. Japan, 7. Jahrhundert. Im Hōryuji-tempel, Provinz Yamato

Die koreanische Kunst dieser Zeit, und damit die japanische, ist die der KLEINEREN DYNASTIEN, die in China der T'angdynastie vorausgehen, eine Kunst, die, soweit wir aus den wenigen erhaltenen Denkmälern schließen können, noch durchaus von der indischen, und damit vielleicht von der westlichen abhängig ist. Erst unter den T'ang werden die Chinesen innerlich Herr über diese Vorbilder und schaffen, zum ersten Male seit der Einführung des Buddhismus, eine große nationale Kunst. □

Die Zahl der in Japan erhaltenen Werke der Zierkunst dieser Zeit ist ungemein gering, und ihr historischer Charakter schwer genug zu bestimmen. Wir wissen nicht, ob Japaner überhaupt sie geschaffen haben, und manches spricht sogar dafür, daß sie das Werk eingewanderter Koreaner oder Chinesen, oder vielleicht auch importiert sind. Künstlerisch sind sie zum Teil von höchster Vollendung, wie die beiden Hauptwerke der SUIKO-ZEIT, der köstliche Tamamushischrein im Horyuji, mit seinen zierlichen, beinahe hellenischen Metallbeschlägen, die mit den schillernden Flügeldecken eines Käfers Tamamushi unterlegt sind, und das Banner in kaiserlichem Besitze, das sich früher gleichfalls im Hōryuji befand und 1900 auf der Pariser Ausstellung zu sehen war. Es besteht aus sechs rechteckigen Platten aus Goldbronze, die im Scharnier an einander befestigt sind und von einer Art Baldachin herabhängen. Die einzelnen Platten sind in Form musizierender Engel in Wolken und Blumen durchbrochen, einer Dekoration von feinstem Liniengefühl und entzückendem Liebreiz. Diese prächtigen Leistungen des Metallkünstlers haben freilich ebensowenig einen ausgesprochen japanischen Charakter, wie die zierliche Silberkanne aus dem Horyuji, jetzt in kaiserlichem Besitz, die gleichfalls in Paris ausgestellt war [Abb. 567]. Die gravierten Flügelpferde scheinen nach dem Westen zu weisen, ihre lebendige Stilisierung aber ist durchaus ostasiatisch und das natürliche Mittelglied zwischen den Pferdefiguren der bekannten Steinreliefs aus der Hanzeit und der sechs Jahrhunderte jüngeren Makimono der Tosaschule. Auch die prachtvolle Stilisierung des vergoldeten Drachenkopfes, der den Deckel bildet, hat in Westasien sicherlich nicht seines-

gleichen Nach den Metallarbeiten, deren frühe Vollendung wir der Schulung durch die alten Künste des Waffenschmiedes zuschreiben können, wenn wir an ihren japanischen Ursprung glauben wollen, verdienen die TEXTILIEN dieser Zeit unsere Aufmerksamkeit. Brokate bilden einen wesentlichen Teil der prunkvollen buddhistischen Kultkleidung. Sie sind daher schon früh aus China und Korea eingeführt, und von den eingewanderten Künstlern und ihren japanischen Schülern vortrefflich nachgebildet worden. Bald wurde es am Hofe Sitte, die neu entstandenen Heiligtümer mit Schöpfungen eigenen Fleißes, mit kunstvollen Nadelmalereien nach Entwürfen koreanischer Künstler, zu beschenken. Erhalten ist von diesen Stickereien wenigstens in Fragmenten die große Tenjūkokumandara, die 622 nach dem Tode Shōtoku Taishis die Frauen des kaiserlichen Hofes, die Kaiserin an der Spitze, für den Hōryūjitempel, seine Lieblingsschöpfung, arbeiteten, die figurenreiche Darstellung des 'Reiches unendlicher Seligkeit', in das der fromme Prinz eingegangen war. Derselben Zeit gehören die Stoffreste an, die unsere Abb. 568 wiedergibt, Fragmente von Priestergewändern im Hōryūji. Erstaunlich ist die Freiheit und Anmut der Kompo-



Abb. 569: Bronzepauke [Kwagenkei]. Japan, 8. Jahrhundert. Im Kōfukujitempel, Provinz Yamato, Japan





Abb. 570 und 571: Rückseite eines Silberspiegels mit Zellenschmelz und eines Bronzespiegels mit Einlagen von Perlmutter und Bernstein. Japan, 8. Jahrhundert. Im Shōsōin, Nara

sition des rechten Fragmentes mit den hernieder schwebenden Lotuspetalen, einem der ältesten und schönsten Motive buddhistischer Ornamentik. Der Stoff unten links ist wohl sassanidisch oder die Nachbildung eines sassanidischen Musters und beweist, daß auch persische Einflüsse schon damals auf Japan gewirkt haben. Sie scheinen allerdings ohne Folge geblieben zu sein.

3. DIE NARAPERIODE [710 BIS 794]

Den Höhepunkt der Kunst dieser Zeit, die nach Nara, der neuen glänzenden Residenz, benannt zu werden pflegt, bezeichnet die Regierung des Kaisers SHŌMU [724—748], die mit der PERIODE TEMPYŌ [729—748] fast vollkommen zusamenfällt. Europäische Bücherschreiber haben es fertig gebracht, diese Kunst als 'primitiv' zu bezeichnen und den Geist ihrer Ornamentik in den künstlerischen Leistungen unserer Kinder wiederzufinden, wenn sie Zigarrenkästen mit Oblaten bekleben. Für die Japaner aber schließt das Wort Tempyō die Vorstellung vielleicht der größten künstlerischen Blütezeit ein, die Japan je erlebt hat. Die religiöse Architektur hatte damals ihre große Zeit sogar schon hinter sich. Die buddhistische Skulptur aber hat niemals Herrlicheres geschaffen, als die großartigen Statuen aus Bronze, Holz und Lack und die wunderbaren Masken für die Tempeltänze, die heute noch den kostbarsten Besitz der ältesten Tempel und einiger reicher Sammler bilden. Ähnliches gilt von der GERÄTEKUNST. Mit Ausnahme der Keramik, die erst merkwürdig spät, im 13. Jahrhundert, eine Kunst geworden zu sein scheint, [wenigstens sind uns ältere Töpfereien von künstlerischem Werte nicht bekannt geworden], ist sie damals zu größter Vollendung gediehen, und selbst die glänzende Fujiwarakunst zeigt ihr gegenüber in gewisser Beziehung schon eine Verarmung.

Zum Glück ist uns keine Periode der älteren Kunstgeschichte Japans besser bekannt, als die Narazeit. Im Jahre 756 fiel nach dem Tode des Kaisers Shōmu dem Roshanabuddha, d. h. dem Tempel Todaiji in Nara, fast das gesamte weltliche und religiöse Gerät seines Haushaltes zu, und bald darauf wurde diese reiche Gabe noch durch weitere Geschenke seiner Gattin ergänzt. Das Schatzhaus



Abb. 572: Koro, Weihrauchgefäß aus Bronze, goldtauschiert und mit Edelsteinen besetzt. Japan, 8. Jahrhundert. Im Shosoin, Nara

SHOSOIN, das zur Aufnahme dieser kostbaren Widmungen erbaut wurde, ist, wie es war, mit einem Teile seines Inhaltes noch heute erhalten, fast unversehrt von den wilden Bürgerkriegen des Mittelalters und von dem größten Feinde der japanischen Kunstwerke, dem Feuer. Selbst der ursprüngliche Katalog der Sammlung, des ältesten und eines der kostbarsten Museen der Welt, existiert noch. Was die Erhaltung dieser Schätze in einem Zeitraume von mehr als 1000 Jahren ermöglicht hat, ihre fast vollkommene Unzugänglichkeit, verhindert freilich auch noch heute ihre Verwertung für unsere Erkenntnis. Immerhin sind nicht wenige der über 3000 Objekte des Shosoin photographiert oder in Abbildungen nach Aufnahmen zugänglich gemacht worden, die früher gelegentlich von Kaiserlichen Kommissaren angefertigt wurden. Eine vollständige Publikation ist im Erscheinen. Eine Anzahl von Kopien besonders wertvoller Stücke sind außerdem im Kaiserlichen Museum in Tōkyo ausgestellt, so daß es möglich ist, den Charakter dieser einzigen Sammlung wenigstens in seinen Hauptzügen zu erkennen.

Die ungeheure künstlerische Produktivität Japans im achten Jahrhundert, die uns das Shosoin offenbart, ist wiederum eine Folge befruchtenden Verkehrs mit dem Festland. Aber diesmal ist es die Sonne der glänzenden T'angkultur, unter deren Strahlen die japanische Kunst ihre erste und schönste Blüte entfaltet. Korea als Vermittler festländischer Kunst trat jetzt zurück. Dafür wanderten Tausende von Kunstwerken und Hunderte von Künstlern aus China nach dem 'Land der Zwerge', und Japan wurde in kurzer Zeit so vollkommen eine geistige Provinz Chinas, daß es den Japanern selbst unmöglich ist, unter den in ihrer Heimat überlieferten Kunstwerken die japanischen zu erkennen. Daraus, daß einige Objekte des Shosoin in den alten Verzeichnissen ausdrücklich als chinesisch oder koreanisch bezeichnet werden, haben sie zwar geglaubt schließen zu können, daß der Rest japanisch sei. Da indessen diesen japanischen Kritikern der Inhalt des Shosoin eingestandenermaßen ebenso rätselhaft ist, wie uns, mag es uns ausnahmsweise einmal erlaubt sein, aus der Fülle europäischer Unwissenheit heraus an ihrem Urteile zu zweifeln, und zu vermuten, daß es mehr einem löblichen Patriotismus, als unbefangener wissenschaftlicher Einsicht entsprungen ist. Der festländische Charakter mancher

Objekte ist eben gar zu evident. Es scheint uns daher sehr wahrscheinlich, daß ein sehr großer Teil aus China importiert oder in Japan von eingewanderten Chinesen gearbeitet worden ist, und daß auch die Werke der japanischen Meister ganz von den chinesischen Vorbildern abhängig geblieben sind. Groß kann ihre Zahl nicht gewesen sein, denn sonst wäre ihre Tradition in Japan nicht nach so unglaublich kurzer Zeit abgebrochen worden. Wir wüßten wenigstens nicht, wie wir erklären sollen, warum eine Fülle von Techniken, die der Tempyöperiode geläufig scheinen, kurze Zeit nachher wieder verschwunden sind. Sie können im besten Falle nur ganz äußerlich assimiliert worden sein. Dem japanischen Mittelalter, ja selbst der Neuzeit, mit Ausnahme der letzten Jahrzehnte, scheint das GLAS durchaus fremd geblieben zu sein — das Shosöin aber enthält in der Masse gefärbte, geschliffene Glasschalen von erstaunlicher technischer Vollendung. Von dem nächsten technischen Verwandten des Glases, dem EMAIL, wissen wir vor dem siebzehnten Jahrhundert so gut wie nichts — aber schon um das Jahr 700 wird die Herstellung von Schmelzarbeiten durch Verordnungen geregelt, und im Shosöin findet sich ein emaillierter Spiegel, der geradezu ein Meisterstück dieser Kunst ist. Die Vorderseite ist aus Silber, die Rückseite [Abb. 570] hat die Form eines geöffneten Lotoskelches in rotem, grünem und blauem Schmelz auf Goldgrund. Die Stege sind Gold. Auch Technik und Dekoration des schönen runden Bronzespiegels Abb. 571 finden in der späteren japanischen Zierkunst schlechterdings keine Parallele. Die Rückseite ist mit schwarzem Lack bedeckt, und in diesen ist aus graviertem Perlmutter und Bernstein ein dichter symmetrischer Dekor von Blättern und Blumen eingelegt, an denen lebendig stilisierte Vögel picken. Andere Bronzespiegel sind uns vertrauter: sie sind den oben besprochenen T'angspiegeln durchaus gleichartig. Ebenso glauben wir den Charakter echtester T'angkunst in dem prächtigen Räuchergefäß Abb. 572 wiederzufinden. Die Räucherpfanne selbst ist aus Bronze, mit Pflanzenmotiven in Gold und Silber eingelegt und mit Edelsteinen besetzt, der Griff aus steinbesetztem Sandelholz [Shitan]. Ebenso sind die mächtig stilisierten Löwen aus Goldbronze an der Endigung des Griffes und an dem eigentlichen Gefäß, sowie das prächtige Bronzezierstück, das das Übergangsglied zum Griff bildet, mit Edelsteinen inkrustiert. Eine der gewaltigsten Schöpfungen der Tempyöperiode gibt unsere Abb. 569 wieder, die unter dem Namen KWAGENKEI bekannte Bronzepauke im Kofukujitempel. Dieses fast zwei Meter hohe Meisterwerk des Bronzegießers ruht auf einem hundeähnlich stilisierten Löwen, den eigentlichen Träger der Schlagplatte bilden die verschlungenen Leiber von vier mächtig stilisierten Drachen. Überhaupt steht auch in dieser Zeit die Metallkunst an erster Stelle: wir nennen noch die entzückenden Gravierungen des bekannten großen Silbergefäßes mit chinesischen Jagdszenen im Shosöin. Berühmt ist das Langschwert [Tachi] Kaiser Shomus mit reichem, durchbrochenem Zierat von Gold und Silber, und sein Kurzschwert mit noch feinerem Beschlage aus denselben Metallen und köstlichem goldenem Stichblatt [Tsuba], auf dem Ranken graviert sind, — beides natürlich HOFSCHWERTER, die nicht zu wirklichem Gebrauch bestimmt waren. Ein anderes Langschwert trägt auch auf der Klinge Goldeinlagen: Sternbilder und Wolken. □

Die schwarzen Lackscheiden dieser Schwerter, mit einem Dekor von Tieren und Pflanzen in Goldlack und Silber- und Goldeinlagen, gehören zu den ältesten in Japan erhaltenen LACKARBEITEN. Die Lacktechnik aber, die dem künstlerischen Wesen der Japaner so ganz besonders zusagte, scheint schon in sehr früher Zeit geübt worden zu sein, selbst wenn wir den pseudohistorischen Berichten nicht trauen wollen, die ihr ein ganz fabelhaftes Alter zuweisen, einander selbst aber so gründlich wie möglich widersprechen. Nach chinesischen Berichten sollen schon im sechsten Jahrhundert gelackte Lederpanzer in Japan getragen worden sein; in der Mitte des siebenten Jahrhunderts werden am kaiserlichen Hofe Lackwerkstätten eingerichtet und am Ende des siebenten Jahrhunderts wird die Färbung des Lackes durch Zinnober, wohl von den Chinesen, erlernt. Unter Mommu [697—707] war die Industrie schon so bedeutungsvoll, daß sie durch Verordnungen geregelt, und den lackproduzierenden Distrikten erlaubt wurde, Staatsabgaben in Lack anstatt in Reis zu bezahlen. Die Lacke der Periode Tempyo, vor allem ein wunderbares Koto [liegendes Saiteninstrument] mit Gold- und Silbereinlagen auf Schwarzlack, gehören schon zu den klassischen Meisterwerken dieser glänzendsten aller japanischen Zierkünste. Leider liegen uns von diesen köstlichen Stücken keine irgend genügenden Abbildungen vor. Daß auch die Technik der Lackinkrustation mit Perlmutter, der künstlerisch wertvollsten Eroberung des Lackmeisters, schon bekannt war, beweist der Spiegel Abb. 571 [s. o.]. Sie ist wohl von der verwandten und wahrscheinlich älteren Technik der Einlage von Bernstein, Schildpatt, Perlmutter und Elfenbein in Holz abgeleitet worden, die für die Zierkunst des achten Jahrhunderts geradezu typisch ist und einfach vollendete Werke schafft, kurze Zeit darauf aber ebenso spurlos verschwunden ist, wie die oben erwähnten Techniken. Aus der Fülle der Objekte dieser Art wählen wir das Schachbrett Abb. 573 aus Shitanholz mit Einlagen von gefärbtem Elfenbein, deren fabelhafte Eleganz in keiner späteren Zeit ihresgleichen findet. An Reinheit und Größe des Liniengefühls werden sie freilich von den Einlagen der Musikinstrumente im Shosoin übertroffen, die zu reproduzieren uns leider der Mangel ausreichender Abbildungen verbietet. Neben dem eingelegten hat auch das bemalte Holzgerät namentlich im Kultus der Shomuzeit eine Rolle gespielt, eine Technik, die — als künstlerische Technik wenigstens — ebenfalls sehr bald verloren geht. Die Reisschachtel Abb. 574 ist auf hellgrünem Grunde mit blumentragenden Ranken, meist in Braun und Rot, die Ränder sind schildpattähnlich bemalt. Von den Stoffen des Shosoin ist es unmöglich, sich nach Abbildungen eine Vorstellung zu machen, und Originale dieser Zeit sind in Europa nirgends zu finden. Immerhin wissen wir, daß alle Techniken der Weberei und Färberei den japanischen Meistern geläufig waren, und daß die glänzende Kunst der Fujiwarazeit, was Größe des Stiles angeht, eher einen Rückschritt bedeutet. Das Fragment der prachtvollen Tempeltischdecke aus Brokatstoff kann selbst in der farblosen Abb. 575 von dieser Größe eine Vorstellung geben. Von der Töpferei des Shosoin haben wir an anderer Stelle gesprochen. □

Die ORNAMENTIK des reichen und künstlerischen Geräts der Narazeit mag uns, die gerade die gesuchte Asymmetrie der späteren Tokugawaschöpfungen zu-

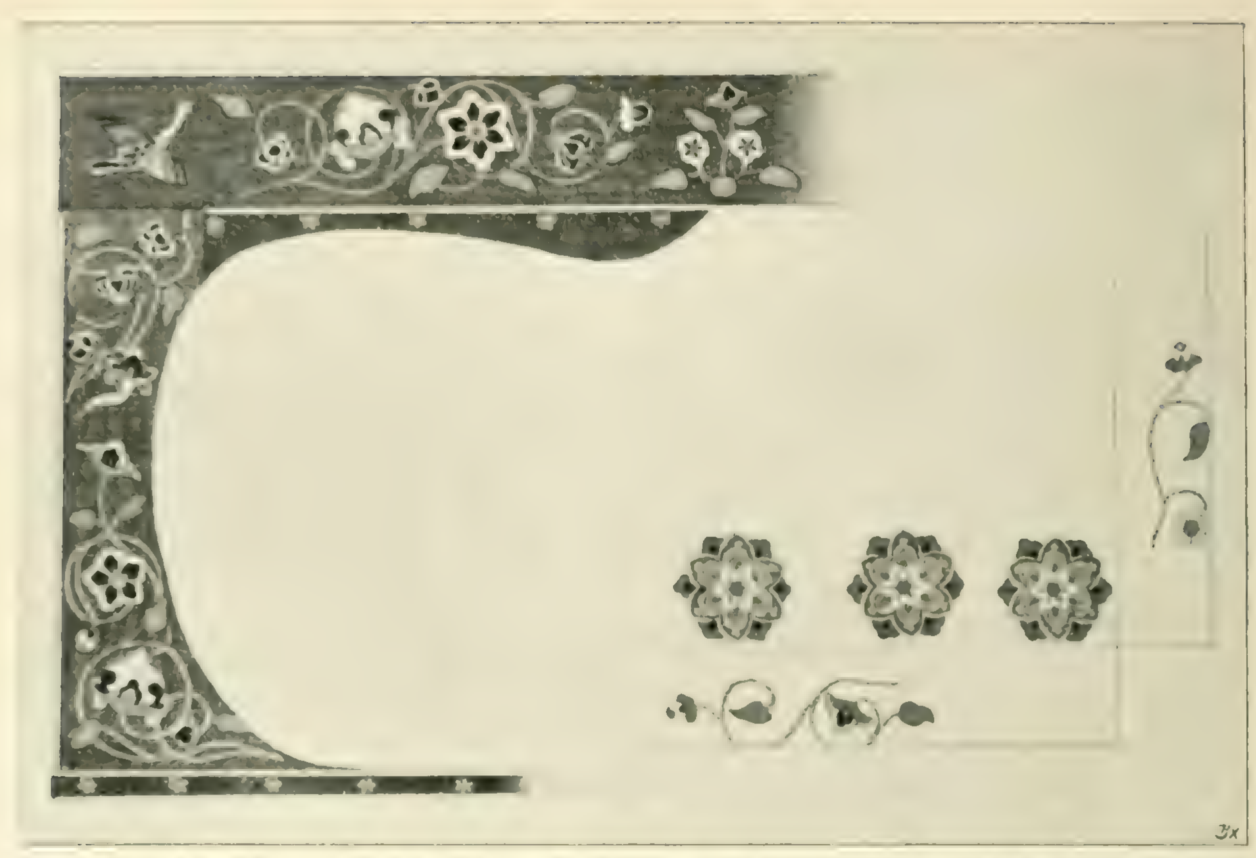


Abb. 573: Fuß und Einzelheiten von einem Schachbrett mit Holzintarsia. Japan, 8. Jahrhundert. Im □ Shôsoin, Nara □

erst schätzen gelernt haben, auf den ersten Blick ganz unjapanisch scheinen. Denn es herrscht in ihr das vollkommenste, auch äußere Gleichgewicht, eine strenge fast textile Symmetrie, und selbst wenn die Dekoration aus kleineren, gesonderten Ziermotiven besteht, sind sie durchaus symmetrisch über die Fläche verteilt. Wir sehen aber keinen Grund, sie gerade deswegen für besonders chinesisch zu erklären. Wir müssen uns erinnern, daß der Geist des Buddhismus, mit seiner tiefen Sehnsucht nach der ewigen Ruhe der gequälten Kreatur, damals das ganze Leben Japans vollkommen beherrschte. Es ist nicht mehr als natürlich, daß er sich so gut wie in der großen Kunst, der mächtigsten Offenbarung religiösen Fühlens, auch im Tempelgerät ausspricht, dem die weltliche Zierkunst den größten Teil seiner Formen entlehnte. Diesem ist ja bis in die neueste Zeit die starke und unruhige Wirkung des Gegensatzes symmetrischer Form und asymmetrischen Dekors unbekannt geblieben. Die einfache und selbstverständliche Hoheit und die Größe des Flächenstils, die wir an den Werken der Naraperiode bewundern, ist freilich schon der Fujiwarazeit unerreichbar. Sie weichen damals freieren und leichteren Formen, vielleicht in spontaner Entwicklung, wahrscheinlich aber unter chinesischem Einfluß, den wir nur im einzelnen weniger deutlich erkennen können als in der Zeit der T'ang. □

4. DIE HEIAN- UND FUJIWARAZEIT [794 BIS 1185] □

Im Jahre 794 wurde die Kaiserliche Residenz von Nara nach dem benachbarten HEIAN, dem späteren KYOTO verlegt, das bis in die neueste Zeit die geistige und künstlerische Hauptstadt des Reiches geblieben ist. Die politische Hauptstadt

aber ist es nicht lange gewesen. Der Hof lebte und webte in einer poetischen und künstlerischen Traumwelt, in der ein Lied auf die Kirschblüte im Frühling oder auf den Herbstmond ein Ereignis, ein unhöfisches Wort oder ein kalligraphischer Verstoß ein Schicksal waren, — in einer Welt der Andeutungen, deren Adepten ihren Stolz darein setzten, sich ohne Worte zu verstehen. Selbst die Religion wurde das Objekt künstlerischen Genießens. Diese raffinierten Ästheten waren froh, jene enge Welt, in der 'hart im Raume sich die Sachen stoßen', z. B. eine so rohe und unkünstlerische Tätigkeit, wie die Regierung des Landes oder gar den barbarischen Krieg anderen, weniger feinnervigen Menschen überlassen zu können. So wurde am Ende des neunten Jahrhunderts die aus kaiserlichem Geblüt entsprossene FUJIWARAFAMILIE, deren Namen die Zeit vom zehnten bis zwölften

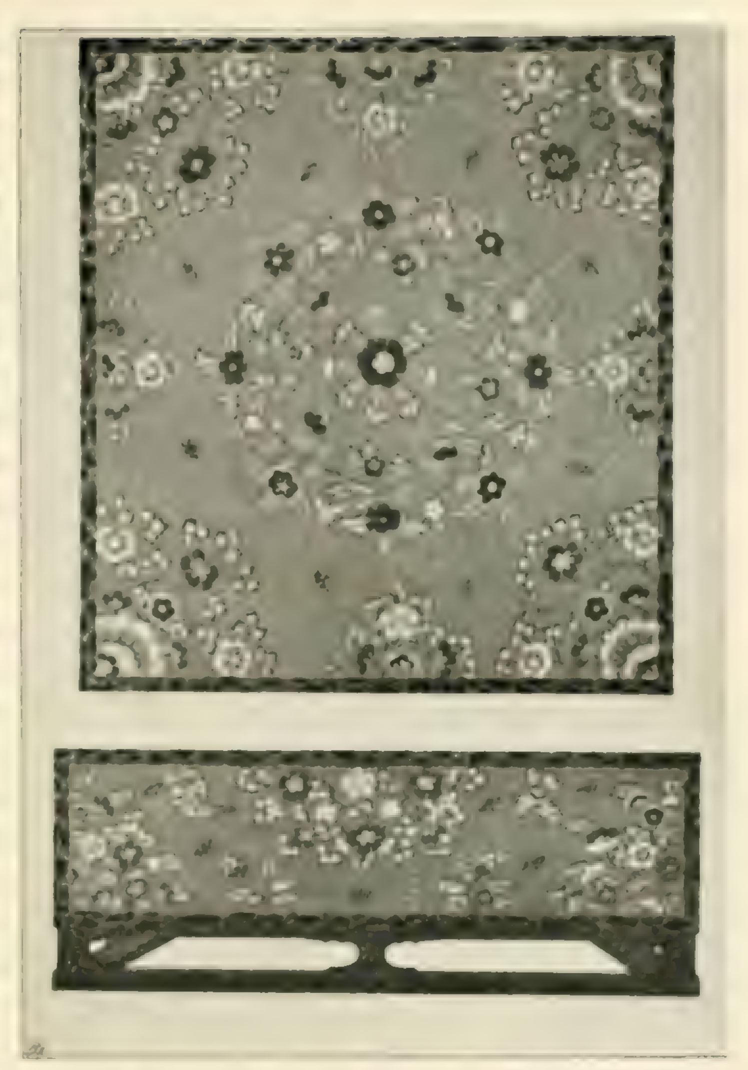


Abb. 574. Bemalte Holzschachtel, von oben und von vorn gesehen. Im Shôsoin Nara

Jahrhundert trägt, tatsächlich allmächtig. Ihre Mitglieder waren die Vormünder der minderjährigen, die Regenten der mündigen Kaiser und die Inhaber aller wichtigen, einflußreichen und gewinnbringenden Hofämter und Regierungsstellen. Die Kaiserinnen entstammten sämtlich der Fujiwarafamilie, und die Kaiser wurden willenlose Puppen ihrer Schwägerschaft. Denn niemals wohl hat es einen frauenhafteren und ausschließlicher von Frauen beherrschten Hof gegeben. In dieser erschlaffenden Treibhausluft mußte indessen auch die Tatkraft der Fujiwara erlahmen, und ihre Hofhaltung gab an Weichlichkeit bald der kaiserlichen nichts nach, die sie an Glanz weit übertraf. Als 1156 eine kaiserliche Armee gegen einen Prätendenten aus kaiserlichem Blute ausgerüstet wurde, war, wenn wir einem japanischen Autor trauen dürfen, der Feldherr nicht imstande, ein Pferd zu besteigen, und der Oberst der kaiserlichen Wache vermochte in der ungewohnten, schweren Kriegsrüstung keinen Schritt zu gehen. In dem von so schwacher Hand regierten Reiche herrschte denn auch bald vollkommene Anarchie. Unterdessen aber hatten zwei dem kaiserlichen Hause nahe verwandte kriegerische Familien, die MINAMOTO und TAIRA, in jahrelangen Kämpfen gegen die noch immer nicht unterworfenen Ureinwohner im Norden und gegen die freche Piraterie in der In-

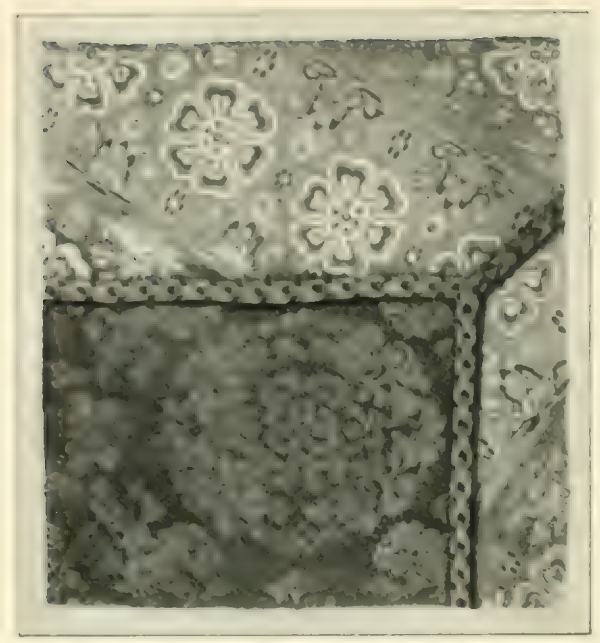


Abb. 575: Teil einer Tempeltischdecke, Brokat. □ Japan, 8. Jahrhundert. Im Shōsōin, Nara □

landsee sich eine Macht geschaffen, und sie, die vom Hofe als halbe Barbaren verachteten Soldaten, lenkten bald die Geschicke des Landes. Die Geschichte der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts ist das heroische Epos des letzten Kampfes der beiden Häuser um die Oberherrschaft. Zuerst scheinen die Taira siegreich, Kiyomori, der gewaltigste unter ihnen, ist als Dajōdaijin der tatsächliche Herrscher des Landes, die letzten Minamoto verbannt oder im Kloster. Aber auch den Taira wird die üppige Hauptstadt zum Kapua, und nach dem Tode Kiyomoris wird YORITOMO, das Haupt der Minamoto, mit leichter Mühe Herr über die Erbfeinde seines Hauses. Nachdem in der blutigen Doppelschlacht von Dan-no-ura [1185] die Taira fast völlig aufgerieben sind, wird er 1192 Sei-i-tai Shogun, abgekürzt SHŌGUN, und damit Herr des Reiches. Der Kaiser in Kyōto blieb theoretisch Quelle alles Rechtes, die tatsächliche Regierung aber führte sein Generalissimus in Kamakura, als Herr über die Streitkräfte des Landes, an der Spitze neu geschaffener mächtiger Territorialfürsten, der Daimyō, und ihrer Armeen. Sieben Jahrhunderte, bis zur Restauration von 1868, hat dieses Feudalsystem das Land beherrscht. □

Der VERKEHR mit CHINA, dem die japanische Kunst so vieles, fast alles verdankt, dauert auch in dieser Periode fort. Im Anfange ist er sogar lebhafter als je, und selbst als am Ende des neunten Jahrhunderts die offizielle Verbindung mi dem Reiche der Mitte, die bisher durch regelmäßige Gesandtschaften aufrecht erhalten war, abgebrochen wurde, rüsteten unternehmende Kaufleute oft genug Expeditionen nach dem Kontinent aus. Auf ihren Schiffen wagte mancher Priester die Fahrt in das Land, das für Japan damals noch die Quelle aller Weisheit und Schönheit war. Von einer Isolierung Japans in dieser Zeit kann also nicht gesprochen werden. Immerhin werden jetzt die chinesischen Anregungen von einer EINHEIMISCHEN KÜNSTLERSCHAFT selbständig verarbeitet, und es spricht sich in ihren Schöpfungen zum ersten Male eine wirklich japanische Eigenart aus. Zu einem Vergleiche reichen allerdings weder die chinesischen noch die japanischen Monumente aus. Denn kein Shosoin der Fujiwarazeit ist uns erhalten. □

Verhaltnismäßig am besten sind uns die LACKARBEITEN dieser Periode bekannt, die ja neben dem Schwertschmuck der größte Stolz der japanischen Zierkünstler waren. Zwei seiner vornehmsten Techniken, das Heijin, die Einlage einzelner Goldfunken in den Lackgrund, aus dem sich später der Aventurinlack [Nashiji] entwickelt, und die farbigen Wunder des Togidashi, des polierten Lackes, der in dieser Zeit Makkinro genannt wird, werden mit vollkommener Meisterschaft geübt. Die edlen Formen und das wunderbare Gold- und Silbermakkinrō des Sas-

shibako im Ninnaji zu Kyoto, das nach der Tempeltradition im Anfange des neunten Jahrhunderts der größte aller japanischen Priester, Kōbōdaishi, für die aus China mitgebrachten heiligen Rollen fertigen ließ, mit seinem Dekor von schwebenden Engelgestalten zwischen Wolken und Blumen, finden in der japanischen Lackkunst kaum je ihresgleichen. Etwa dreiviertel Jahrhunderte jünger ist ein Hōjūbako desselben Tempels, dessen Flächen blühende Pflanzen in symmetrischer Verteilung bedecken; der Grund ist wie beim vorigen durch eingelegte Goldschüppchen [Heijin] belebt. Dieselbe Strenge des Stils zeigt das Kyōbako [Kasten für buddhistische Rollen], Abb. 577, mit Karakusa [chinesischen Ranken] in Silber- und Vögeln in Goldmakkinro, aus dem Anfange des zehnten Jahrhunderts. In diese Zeit, um die Wende des ersten Jahrtausends, wo Hof und Private in der Bestellung kostbarer Lackarbeiten für die Tempel wetteiferten, das Holzwerk der Paläste und Tempelhallen mit Goldlack und Einlagen von Perlmutter, Elfenbein und Edelmetallen geschmückt wurden, und ein Kaiser sogar sich als Dilettant in dieser schwierigen Technik versuchte, fällt die eigentliche BLÜTE der japanischen LACKKUNST. An sinnlicher Schönheit und Reiz der Formen stellen ihre Schöpfungen selbst die Werke der Naraperiode in den Schatten, aber auch eine gewaltigere Hand hat niemals ein Zierkünstler geschrieben, als der Genius, der die große Truhe [Karabitsu], Abbildung 578, aus dem Horyūji schuf. Im japanischen Pavillon der Pariser Ausstellung verblaßte neben diesem einfachen Schwarzlacke, mit seinen Einlagen grandios stilisierter Hoovögel aus Perlmutter, das ganze glänzende Ziergerät der späteren Jahrhunderte zu wesenlosem Scheine. Werke wie diese besitzen wirklich 'die selbstverständliche und unergründliche Schönheit von Naturerzeugnissen'. □



Abb. 576: Innenseite des Deckels eines Lackkastens. Japan. □ 10. Jahrhundert. Im Besitze des Kaisers von Japan □

Im elften Jahrhundert scheint ein Umschwung einzusetzen. Bisher hatte der Lackmeister seine Kunst fast nur an buddhistischem Gerät geübt, die prunkende Hofhaltung der Fujiwara aber bedurfte auch für das weltliche Gerät seiner prachtvollen Technik, und von dieser Zeit ab beginnt das gelackte Gerät auch im Haushalte des Japaners eine Hauptrolle zu spielen. Möbel in unserem Sinne, Betten, Stühle, Tische und Schränke, sind ihm allerdings vollkommen fremd geblieben, aber

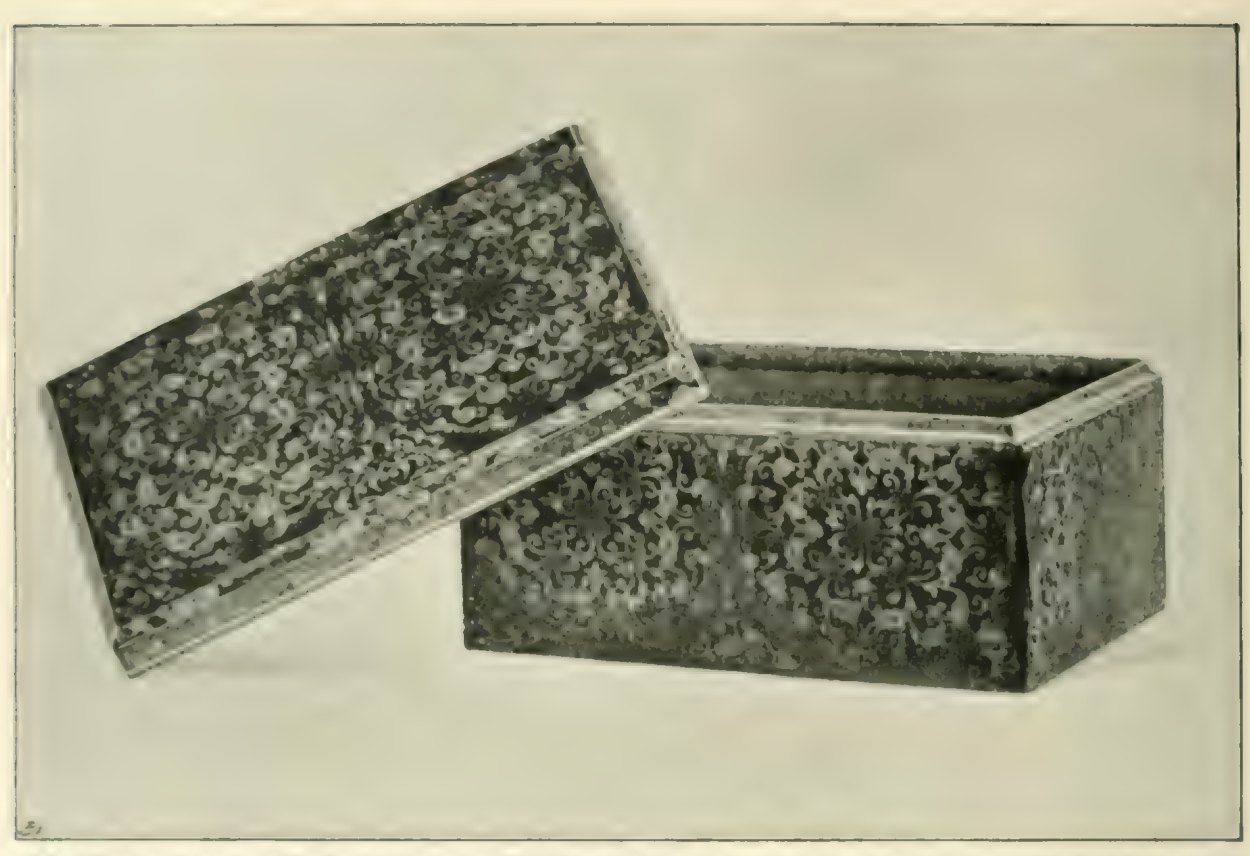


Abb 577: Lackkasten für buddhistische Schriften. Japan, Anfang des 10. Jahrhunderts. Im Enryakuji-
□ tempel, Provinz Omi, Japan □

was das Haus sonst an Gerät bedurfte, Truhen für Rüstungen und Kleider, Büchergestelle, mannigfaltige Kästen und Gefäße, vor allem aber der Schreibkasten [Suzuribako] des Kalligraphen und Poeten, wurde zum größten Teil aus gelacktem Holz gefertigt. Der strenge Ernst des buddhistischen Stils hätte dieser zierlichen Werktagskunst schlecht gestanden, und er wich daher bald freieren und leichteren Formen, namentlich in der Komposition der Flächenverzierung, die im ganzen symmetrisch bleibt und damit die künstlerische Ruhe bewahrt, im einzelnen aber durch leichte Asymmetrie ganz neue Schönheiten schafft. Nicht lange, und auch das Tempelgerät folgt diesen neuen Bahnen. Von der gewaltsamen Asymmetrie der Tokugawazeit, die ihre künstlerische Armut vielfach durch ihre Aufdringlichkeit zu verdecken sucht, sind wir noch himmelweit entfernt. Diese alten Meister hatten in ihrer natürlichen Sprache noch so viel zu sagen, daß sie an so laute Mittel gar nicht denken konnten. Meisterlich wird jetzt auch die künstlerische Wirkung der Nichtdekoration, wenn wir so sagen dürfen, erkannt und benutzt. Auf den wunderbaren Schwarzlackkasten für eine Priesterschärpe [Kesabako], dessen Deckel unsere Abb. 579 wiedergibt, kann man wirklich anwenden, was ein japanischer Autor von den Tuschegemälden der Ashikagazeit gesagt hat: in der freien Fläche liegt beinahe mehr Bedeutung als in der von der Lackmalerei bedeckten. Der streng symmetrische Dekor der Außenseite — Horai, die von einer Schildkröte getragene Insel der Seligen im äußersten Meer, um die Kraniche, Sinnbilder ewiger Jugend, fliegen — steht in schönstem Gegensatze zu der ihn fortsetzenden, unendlich graziösen Komposition der Innenseite mit den unregelmäßig, aber

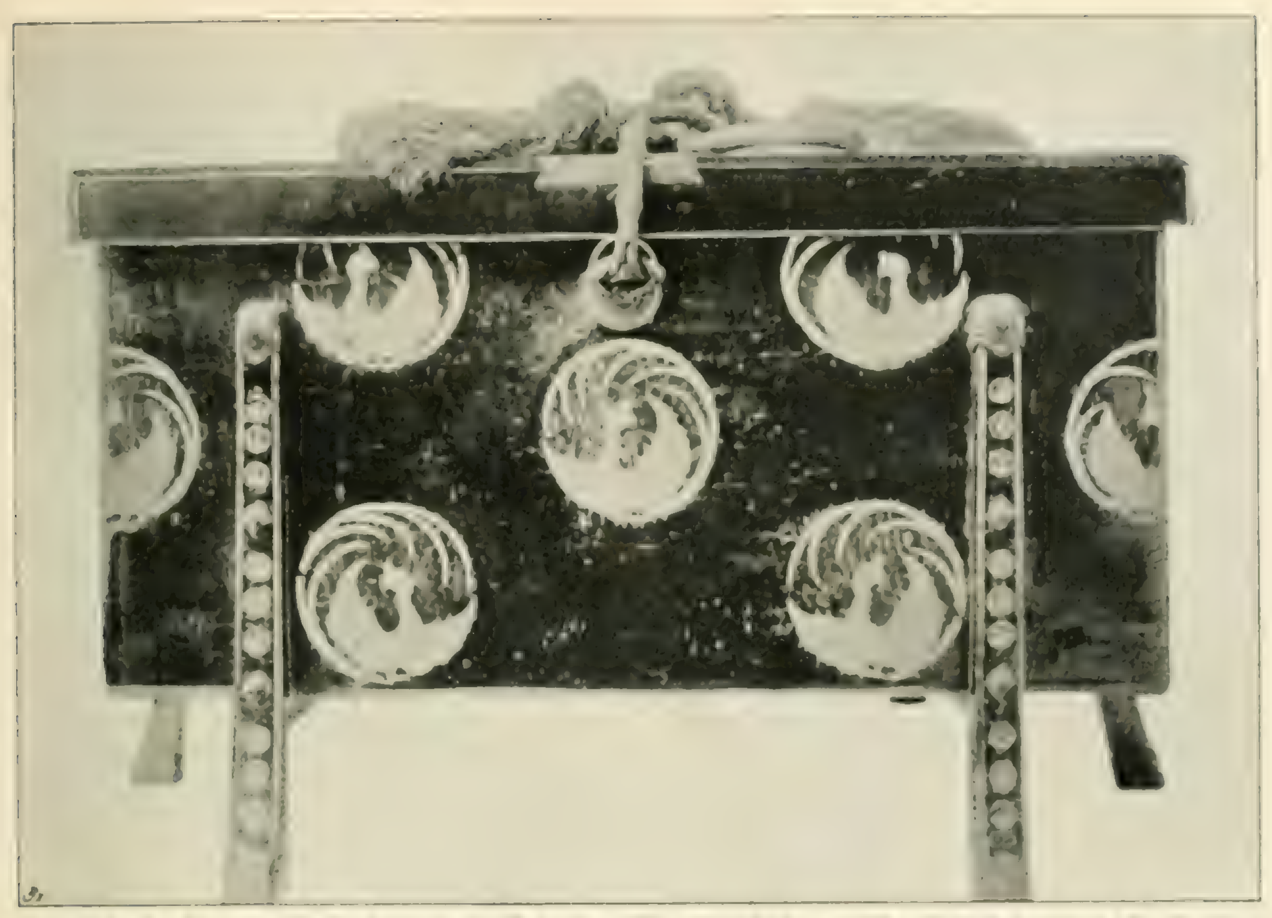


Abb. 578: Lackkasten für buddhistische Schriften [Karabitsu]. Japan. 10.–11. Jahrhundert. Im Besitze des Kaisers von Japan

wohl überlegt verteilten Kranichen. Die zierlichen und doch kräftigen Kurven der Flächen bringen das prachtvolle Gold- und Silber-Makkinro des so raffiniert sparsamen Dekors zu prächtigster Wirkung. Das schöne Werk gehörte früher dem Hōryūji, jetzt dem kaiserlichen Hause und war auf der Weltausstellung zu Paris 1900 eine der Hauptzierden des japanischen Pavillon impérial im Trocadéro. Einer etwas späteren Zeit gehört wohl das Kästchen an, von dem unsere Abb. 576 die zierliche Innenseite des Deckels wiedergibt, und ganz dem Ende der Fujiwarazeit müssen wir den prachtvollen Kasten Abb. 580 zuweisen, den dichte Ranken in Gold- und Silbertogidashi mit Schmetterlingen, dem Wappen der Taira, und Päonien aus Perlmutter bedecken.

Alle diese Werke sind durchaus im LACKSTILE gedacht und nur in Lack möglich. Aber schon früh beginnt sich der Einfluß der großen MALEREI zu zeigen, deren vollendetste Schöpfungen dieser Zeit angehören, und der die Lackmalerei ja in gewisser Beziehung verwandt ist. Die dekorativen Motive der Tosa-Makimono ließen sich ohne große Mühe und ohne innere Widersprüche auf den Lack übertragen, und dem schönen Karabitsu im Koyasan, mit seiner reichen Dekoration von geometrischen Mustern, Blumen und Vögeln in zweifarbigem Gold- und Silbertogidashi und Einlagen von durchbrochener Goldbronze und Perlmutter, würde man seine malerischen Vorbilder nicht leicht anmerken, wenn man sie nicht genau kennte. Der Behälter für einen Priesterstab [Shakujo] aber [Abb. 581], dessen Deckel, offenbar nach einem buddhistischen Gemälde, den um das Schwert ge-

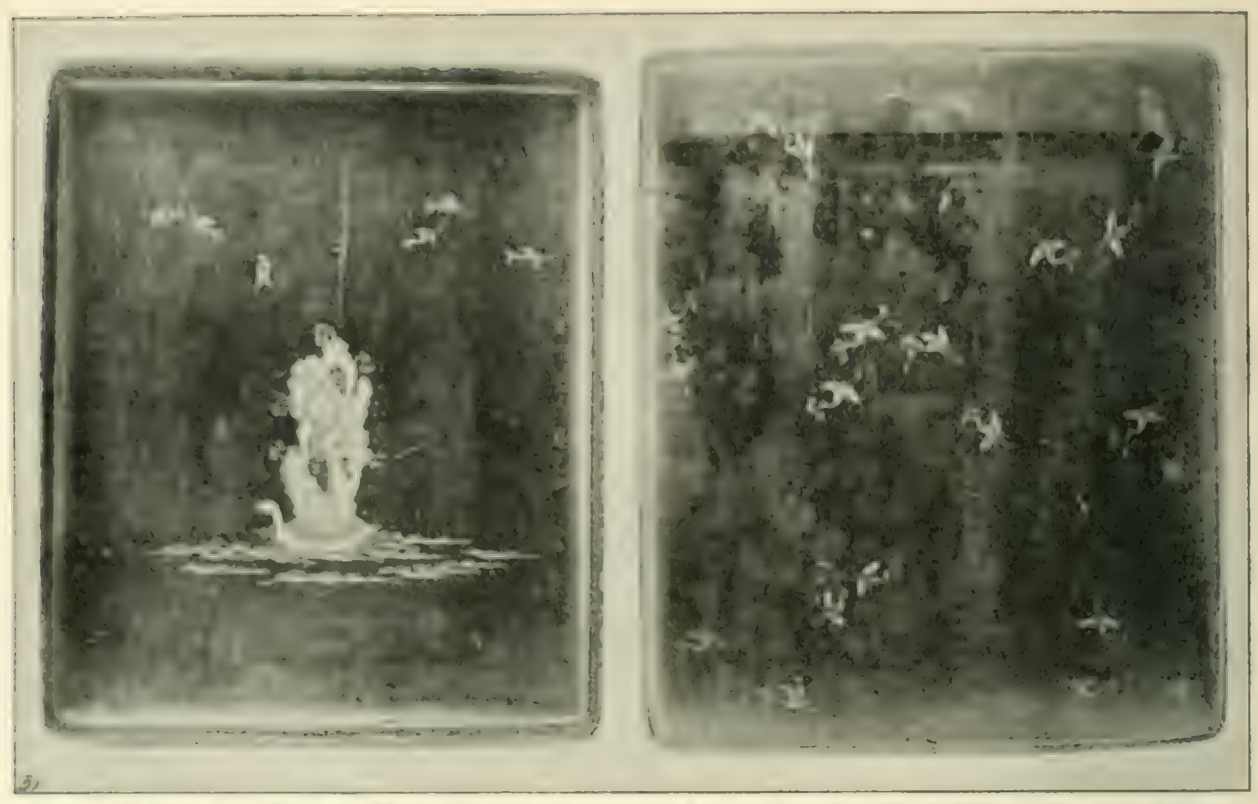


Abb. 579: Lackkasten für die buddhistische Priesterschärpe. Japan, 10. 11. Jahrhundert. Im Besitze des Kaisers von Japan

ringelten, von Flammen umgebenen Drachen, eine der Gestalten des Gottheitssymbols Fudo, mit seinen beiden Begleitern zeigt, trägt fast schon zu schwer an seiner Dekoration, so meisterhaft der Schwarzlack des Grundes, in dem einzelne Goldfunken aufleuchten, und das farbenschöne Togidashi behandelt ist. Noch ist es dem Lackmeister gelungen, das Bild im Sinne seines Stoffes umzudenken. Wir werden aber bald sehen, wie verderblich später der Lackkunst die Versuche geworden sind, mit ihren Mitteln es der Malerei gleichzutun.

Von der METALLKUNST der Fujiwara, die auch in der Dekoration buddhistischer Tempel außerordentliches leistete, können uns die Bronzespiegel Abb. 584 eine Vorstellung geben, die der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehören. Das weiche aber kräftige, echt bronzemäßige Flachrelief, die lebendige und doch ruhige Komposition und die wundervolle Patina stellen diese Spiegel — keineswegs bloßes Toilettegerät, sondern für die japanische Frau Gegenstände von tief symbolischer Bedeutung — zu den edelsten Werken der japanischen Zierkunst. Ebenso gehören die durchbrochenen Edelmetallbeschläge der 30 buddhistischen Rollen, welche die Tairafamilie dem Tempel in Itsukushima schenkte, z. T. sogar selber schrieb und malte, sowie des Kastens, der sie aufnahm, zu den glänzendsten Leistungen des japanischen Ziseleurs.

Dieser üppigen HOFKUNST steht die kräftige und männliche KUNST der Bushi, der KRIEGER gegenüber, die im Beginn des zweiten Jahrtausends auch eine Kulturmacht werden. Ihr stolzester Besitz ist die Waffe zu Schutz und Trutz, als edelstes Material gilt ihnen das schlichte Eisen. Die ersten Plattner der berühmten Myochin-Familie gehören dieser Zeit an. Ihre Werke waren freilich



Abb. 580: Lackkasten, verziert mit Schmetterlingen in flacher Lackmalerei. Japan, 12. Jahrhundert.
□ Sammlung Graf Matsudaira Naoakira, Tōkyō. □

noch so kostbar, daß selbst der Vornehme Leib und Glieder meist mit einer kunstvoll zusammengesetzten Rüstung aus Leder, oft mit reicher malerischer Dekoration schützte. Nur das Haupt deckte ein Helm, den ihre Meisterhand geschmiedet hatte, gegen den tödlichen Hieb der furchtbarsten Blankwaffe, die es je gegeben hat, des japanischen Schwertes, das in der echt japanischen Form des leicht gebogenen einschneidigen Krummschwertes (Katana) erst unserer Zeit zu entstammen scheint. Wie dem Weibe der Spiegel, war dem Krieger die Klinge etwas Heiliges, ein Wesen von geheimnisvollem persönlichem Leben, ein Bild seines Selbsts, und sie wurde von ihm daher in höchsten Ehren gehalten und mit wahrer Ehrfurcht behütet. Ihr starker Zauber liegt in der Vollendung ihrer Form und in der Schönheit der Eisenoberflächen; von einer Verzierung in unserem Sinne ist kaum die Rede. In diesem Zusammenhange brauchen uns daher diese Wunderwerke — nach unserem Gefühl schlichthin das vollendetste, was eine japanische Hand geschaffen — um so weniger zu beschäftigen, als edle Klingen kaum je nach Europa gekommen sind. An der Verzierung ihres Kleides aber, der SCHWERTFASSUNG, die die Handhabung der Klinge erst ermöglichte, haben alle Künste, die des Metalles vor allem, gearbeitet. Die wesentlichen Teile der Schwertgarnitur, wie sie sich im Laufe der Zeit entwickelt hat, gibt unsere Tafel nach Arbeiten der Tokugawazeit wieder. Der hohle Holzgriff, der mit Rochenhaut



Abb. 581: Lackkasten für einen Priesterstab. Japan, 12. Jahrhundert. Im Taemaderatempel, Provinz Yamato, Japan

überzogen ist und eine kunstvolle Schnurumwicklung trägt, wird über die Angel gestreift und durch einen Holzpflock mit ihr verbunden. Gegen die Klinge schließt ihn das STICHBLATT, Tsuba, [Abb. 582 u. 583] ab, das die Hand gegen Hieb und Stich schützt. Es ist eine Platte mit einem Schlitz für die Angel, und bei dem Kurzschwerte, Wakizashi, meist mit zwei Öffnungen versehen für das Schwertmesser, Kozuka, und die Schwertnadel, Kōgai, deren Bestimmung unbekannt ist. Das Ende des Griffes deckt das Kopfstück, Kashira, durch dessen Durchbohrungen die Griffschnur geht; ihm entspricht am anderen Ende des Griffes das Fuchi, ein Ring, dessen Dekoration die des Kashira fortsetzt. Die Menuki an beiden Seiten des Griffs und von seiner Umschnürung festgehalten, erhöhen vielleicht ein wenig die Griffestigkeit; ursprünglich aber saßen sie wohl an dem Griffpflock, den sie so in seiner Lage fixierten. Die Tafel zeigt sowohl den Griff eines Schwertmessers, als Schwertnadel, Kashira, Fuchi und Menuki. □

Von der GESCHICHTE des älteren japanischen SCHWERTSCHMUCKES, abgesehen von der Dekoration der Hofschwerter, die stets ihre eigenen Wege gegangen ist, aber nichts von dem Charakter des Waffenschmucks besitzt, wissen wir sehr wenig — nur daß die Tsuba aus Leder oder Eisen, gelegentlich auch aus anderen Metallen gefertigt waren. Überliefert sind uns einige Stichblätter des zehnten bis zwölften Jahrhunderts, einfache runde oder vierpaßförmige, durchbrochene Eisenplatten mit streng stilisierten, meist Pflanzenmotiven in negativem Schattenriß: offenbar Werke des Plattners oder Schwertschmiedes, von außerordentlicher Kraft der Schmiedearbeit und der denkbar großartigsten Oberflächenbehandlung. Unsere Abbildung 582 gibt ein solches Tsuba mit Pfeilkrautblättern wieder. Freilich müssen wir gestehen, daß einzelne Autoren alle diese Arbeiten einer weit späteren Zeit zuschreiben, und wir wollen zugeben, daß in der Tat die meisten der sogenannten Fujiwara- und Kamakuratsuba einer späteren Zeit angehören. Dasselbe aber gilt von den meisten sogenannten Ashikaga-, Toyo-







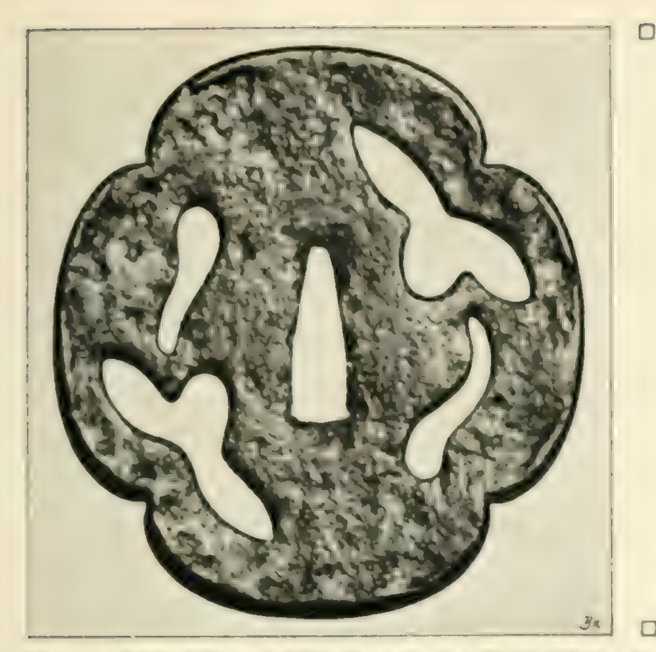



Abb. 582 und 583: Japanische Stichblätter im Stile des 10. und des 12. Jahrhunderts [?]

tomi- usw. Arbeiten. Japan ist eben das gelobte Land der Fälscher und Kopisten. Wo aber Rauch ist, da ist auch Feuer. Und die Gründe, mit denen man dem STILE dieser frühen Stichblätter sein Alter abgesprochen hat, sind mindestens ungenügend. Die Behauptung, daß es vor dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts keine durchbrochenen Stichblätter gegeben habe, ist handgreiflich unrichtig. Daß aber die glanzvolle Fujiwarazeit, die Zeit der großartigsten Metallkunst, sich für die heilige Waffe mit Leder- und undekorierten Eisentsuba begnügt haben soll, und daß die Tsuba, die wir der Fujiwara- und Kamakurazeit zuschreiben, die mächtigsten Eisenarbeiten der Welt, in derselben Zeit entstanden sein sollen wie die zierlichen Schöpfungen der Gotō, ist beinahe absurd. Eine profuse Dekoration und reiche Durchbrechungen hätte sich schon der gesunde Sinn der Bushi dieser Zeit verbeten. Ihnen war es mit der Waffe bitter ernst, und das Tsuba, ein Stück Trutzwaffe, das in der schweren Not des Kampfes die Schwerthand vor Verletzung und den Streiter vor Vernichtung schützen sollte, war das erprobte Werk eines Meisterschmiedes, kein Spielzeug. Wir zweifeln aber nicht, daß trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb die schlichten Eisentsuben des zehnten bis zwölften Jahrhunderts dem prunkvollen Schwertgeschmeide künstlerisch mindestens gleichwertig sind, das die von dem müßigen Ashikagahofe mit Jahresgehältern bedachten Ziseleure hervorgebracht haben. Wir glauben also so lange an diesen Bestimmungen festhalten zu sollen — die von dem einzigen sachverständigen Japaner ausgehen, der uns bisher die traditionellen Kenntnisse seines Volkes über diesen Gegenstand vermittelt hat — bis eine japanische Autorität ihnen widerspricht.

5. DIE KAMAKURAPERIODE [1185 BIS 1337]

Der große Organisator der japanischen Feudalität, Yoritomo, starb schon 1199, viel zu früh, um seinen schwachen Nachkommen die usurpierte Herrschaft zu sichern. Die wirklichen Herrscher des Landes werden die HŌJŌ, ihre Verwandten mütterlicherseits, die die Shōgune und Kaiser nach ihrem Gutdünken ein- und ab-

setzen und wie die kaiserliche, so auch die shogunale Regierung zum Schatten machen. Der Patriotismus des modernen Japaners hat ihnen auch heute noch nicht ihre Gewalttätigkeiten und die Rücksichtslosigkeit verziehen, mit der sie die geheiligte, wenn auch machtlose Person des Kaisers behandelten, aber es läßt sich nicht leugnen, daß einige Hojo zu den gewaltigsten Herrscherpersönlichkeiten Japans gehören und daß ihre Regierung im ganzen zu der gesegnetsten der japanischen Geschichte zählt. Ihre größte Ruhmestat ist die Zurückweisung der Mongoleninvasion 1274 und 1281 unter Hojo Tokimune. Die letzten Hōjō allerdings zeigen keine der Eigenschaften, die ihren Vätern ihre große Macht schuf, und es gelingt 1333 dem Kaiser Godaigo, nach wechselvollen Kämpfen ihre Herrschaft abzuschütteln. Wenige Jahre später aber empört sich der mächtigste seiner Helfer, Ashikaga Takauji, setzt ein anderes Mitglied der kaiserlichen Familie zum Kaiser ein und läßt sich von seiner Kreatur zum Shōgun ernennen. Der unglückliche rechtmäßige Fürst und seine Nachkommen setzen den Kampf zwar noch über ein halbes Jahrhundert fort und erhalten sich mühselig in den wilden Yoshinobergen; 1392 aber erkennen sie die Kaiser des Nordens in Kyoto an und es herrscht wieder ein einziger Kaiser, ein Scheinkaiser freilich. Denn die wirklichen Herrscher sind und bleiben die ASHIKAGA und ihre Minister. □

Die politische Geschichte der Kamakurazeit ist so im wesentlichen das Werk der Kriegerfamilien, die durch die Hōjo das Reich regieren. Der kulturelle Mittelpunkt aber bleibt KYOTO, die alte Residenz des Kaisers, dessen Hof in seiner Machtlosigkeit Muße genug hatte, alle Künste eines raffinierten Lebensgenusses auszubilden. Indessen bleibt den Bushi der Hofdienst nicht lange fremd, und besonders seit angeblich zum Schutze des Kaisers, in Wahrheit zu seiner Bewachung, eine starke Garnison von Vasallen der Hōjō nach Kyōto gelegt wird, verwischen sich diese Unterschiede immer mehr. Während der Hofadel, die Kuge, etwas von dem männlichen Ernst des Bushidō in sich aufnimmt, lernen die Krieger die künstlerische Kultur dieses Hofadels, die im wesentlichen noch die der Fujiwara ist, schätzen, und da sie über die materiellen Kräfte des Landes verfügen, lassen sie ihre Lehrmeister bald hinter sich. □

Am frühesten und am gründlichsten zeigen Form und Verzierung der WAFFEN, des kostbarsten Besitzes des Schwertadels, diesen Einfluß, ohne daß indessen je ihre Bestimmung vergessen wird. Das gesottene Leder der Schutzwaffe wich mehr und mehr dem Schmiedeeisen, dem die Meister der Myochinfamilie eine unerreichte Härte, Zähigkeit und Leichtigkeit zu geben wußten. Kunstvolle Eisentreibarbeit und reiche durchbrochene Randbeschläge aus Edelmetall erhöhten nicht nur die Schönheit, sondern auch die Hiebfestigkeit des Panzers, die noch immer die Hauptsache blieb. Eine besonders edle Rüstung der Kamakurazeit im Kasugatempel, Nara, die Yoritomos Bruder Yoshitsune zugeschrieben wird, aber wohl der Mitte unserer Periode angehört, war 1900 zu Paris ausgestellt. Die prachtvoll ziselierten, durchbrochenen Beschläge aus vergoldetem Kupfer zeigten Sperlinge im Bambusdickicht. Wir müssen freilich gestehen, daß uns, im Ganzen genommen, die japanischen Rüstungen in ihrer monströsen Formlosigkeit, die aus dem Menschen eine schauerliche Fratze macht, ebenso tief unter den edel, d. h. menschlich gebil-

deten europäischen Harnischen zu stehen scheinen, wie sie sie an technischer Vollendung, Zweckmäßigkeit und Durchbildung im einzelnen übertreffen. □

Wie über die Rüstungen, so werden auch über das Zeremonialschwert alle Künste des Edelschmiedes verschwenderisch ausgegossen. Ein Schwert, angeblich des Yoshitsune z. B. trägt einen Beschlag aus Gold mit ziselierten Kranichen und Kiefern an Scheide und Griffzierat. Das Kampfschwert aber, das immer als unvergleichlich vornehmere Waffe gegolten hat, bleibt der alten einfachen Großartigkeit treu. Die STICHBLÄTTER vom Ende des zwölften und dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, denen speziell der Name Kamakura-Tsuba gegeben zu werden pflegt, sind einfache, meist runde Scheiben sehr dünnen und harten, meisterhaft geschmiedeten Eisens, mit stilisierten Pflanzen, Wolken und Geräten in ganz flachem, weichem Relief mit einzelnen Durchbrechungen (Abb. 583). Eine gewisse barbarische Grazie ist den Tsuba eigen, die in und nach den Kriegsnöten der Mongolenzeit getragen werden. Um das Blatt zu erleichtern sind die Durchbrechungen erweitert, das einfache Ornament aber, z. B. in Abb. 586 zwei Bogen, in positivem Schattenrisse so angeordnet und behandelt, daß jedem Schwerthiebe der stärkste elastische Widerstand geleistet wird. In dieser Beziehung sind die Tsuben der späteren Hojozeit nie übertroffen worden. □

Von größter Bedeutung für die Kunst der Kamakurazeit wurde die Wiederanknüpfung der offiziellen VERBINDUNG mit CHINA. Nachdem Kiyomori wieder chinesische Gesandte an seinem Hofe empfangen hatte, flutete ein neuer Strom stärksten Verkehrs vom Festlande herüber, den selbst die kriegerischen Jahre der Mongoleninvasion nur auf kurze Zeit unterbrachen. Während chinesische Kaufleute in den südlichen Häfen förmliche Kolonien bildeten, fanden chinesische Priester in den japanischen Klöstern ehrfürchtige Aufnahme und chinesische Künstler standen im Solde der großen Feudalfürsten. Ihre Überlegenheit war so anerkannt, daß Yoritomo, als es galt, den stark beschädigten Kopf des großen Bronzebuddha in Nara neu zu gießen, einen chinesischen Meister zu sich entbot, der dann das schwierige Werk mit seinen japanischen Gehilfen zur Zufriedenheit des Shogun beendete. Umgekehrt pilgerten manche Japaner, vor allem buddhistische Priester, zu den Stätten der Andacht und Lehre auf dem Festlande, und wenn sie nach oft vieljährigem Aufenthalt heimkehrten, brachten sie nicht nur heilige Schriften und ihre Kommentare, sondern auch Gemälde, Bronzen, Töpfereien und Gewebe in ihr nach chinesischen Dingen allezeit begieriges Heimatland zurück.

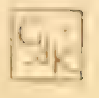
Einem dieser Priester, dem berühmten Bonzen der Zensekte, Dogen, schloß sich 1223 KATO SHIROZAEMON KAGEMASA, ein Töpfer aus dem alten Töpferdorf Seto in der Provinz Owari, der die unvergleichliche Überlegenheit der kostbaren Sungtöpfereien über die heimischen, noch immer sehr primitiven Produkte wohl erkannte, in der Hoffnung an, in China die Geheimnisse dieser keramischen Wunderwerke erlernen zu können. Als er nach fünfjährigem Studium nach Japan zurückkehrte, brachte er chinesischen Ton und das Geheimnis chinesischer Glasurbereitung mit, fand aber erst nach vielen vergeblichen Versuchen an verschiedenen Töpferorten in der Nähe seines Heimatdorfes Seto einen Ton, in dem die chinesischen Vorbilder nachgeahmt werden konnten. Die Gefäße, die nun in den Seto-



Abb. 584: Japanische Bronzespiegel aus dem 12.—13. Jahrhundert. Im Kaiserlichen Museum zu Tōkyō

öfen gebrannt wurden, sind die ersten Werke KERAMISCHER KUNST in Japan, und Seto hat von dieser Zeit ab die japanische Töpferei so vollkommen beherrscht, daß Seto-Ding, SETOMONO, eine der japanischen Bezeichnungen für Produkte der Keramik überhaupt wurde. □

Die Schöpfungen des Kagemasa oder TŌSHIRŌ, wie er mit einer Abkürzung seines vollen Namens meist genannt wird, sind CHAÏRE [Büchsen für den Pulvertee] und CHATSUBO [Urnen zur Aufbewahrung des Tees], seltener Kōrō, Räuchergefäße: also im wesentlichen Teegerät. Gerade in dieser Zeit wurde die ZEN-SEKTE in Japan eine Macht, und die Verbreitung des Tees, dem in ihrem Kult eine ganz besondere Bedeutung zukommt, ist fast allein ihr Werk. Das Lieblingsgerät der Zenpriester bei ihren Teezeremonien, aus denen später das CHANOYU hervorgewachsen ist, wurden die Chaïre und Chatsubo Tōshirōs. Wenn wir daran denken, daß sein Meister, der erwähnte Dōgen, einer der Hauptmissionare des Zenismus ist, wird es sogar wahrscheinlich, daß Tōshirōs Hauptabsicht bei seiner Chinafahrt die Schaffung passenden Geräts für diese Zeremonien war. Der Geist des kontemplativen Zen mit seiner außerordentlichen Konzentrierung der Gedanken und des Gefühls ist in der japanischen Keramik immer lebendig geblieben; er strahlt selbst noch aus dem Gerät des verknöcherten Chanoyu der Tokugawazeit. Er verlangte vor allem schlichte und beseelte Schönheit — und, wenn wir von der älteren, durchaus zenhaften Keramik Chinas und Koreas absehen, hat nie eine Zierkunst mit scheinbar einfacheren Mitteln edleres und, wenn das Wort erlaubt ist, ausdrucksvolleres Gerät geschaffen, als die japanische Töpferei mit



(LINKS) TÔSHIRÔ II. 1. HÄLFTE DES 13. JAHRH. CHAIRE (DOSE FÜR TEEPULVER) 'KARAMONO'. (MITTE) CHAIRE (DOSE FÜR TEEPULVER) CHOSAYAKI. PROVINZ SATSUMA. (RECHTS) TÔSHIRÔ III. 2. HÄLFTE DES 13. JAHRH. CHAIRE (DOSE FÜR TEEPULVER) 'KINEWAZAN'. SÄMTLICH AUS DER SAMMLUNG VON R. KOECHLIN IN PARIS







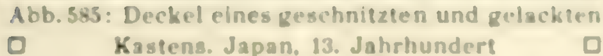


Abb. 585: Deckel eines geschnitzten und gelackten Kastens. Japan, 13. Jahrhundert



Abb. 586: Tsuba im Stile des dreizehnten Jahrhunderts (?)

den milden, gebrochenen Tönen ihrer geflossenen Glasuren, der persönlichen, lebendigen Bildung ihrer Formen, die so wenig peinlich symmetrisch und ebenso linienschön sind, wie die Werke der Natur. Eine 'Dekoration' hätten diese Schöpfungen des keramischen Genius so wenig bedurft und so wenig ertragen, wie ein Werk der Malerei.

Toshiro, der älteste, ist auch der größte Meister dieser Kunst. Seine Karamono, Chatsubo und Chaïre aus chinesischem Tone (siehe Tafel) mit lichtbrauner, dunkel gefleckter Glasur, sind nicht umsonst von den TEEMEISTERN, den CHAJIN (den vielerfahrenen Interpreten des Chanoyu, des feierlichen Zeremonials der Teegesellschaften), aufs höchste bewundert und oft mit dem vielfachen ihres Gewichtes in Gold bezahlt worden. Sie sind vollkommen in Form und Farbe und, der fast unbegreiflichen Dünne ihrer Masse entsprechend, an der schon ihrer Kostbarkeit wegen gespart werden mußte, von zierlichster Grazie. Ein kräftigerer und männlicherer Geist spricht aus seinen späteren Arbeiten, deren bekannteste Gattung, nach einem späteren Namen Toshiros, Shunkeiyaki genannt zu werden pflegt: Chatsubo und Chaïre aus dem gröberen und härteren, mehr rötlichem Setoton mit brauner Glasur und verstreuten gelblichen Flecken (Tobi-Shunkei). In ähnlicher Art arbeitete der zweite Toshiro (um 1260) nur Chaïre; sein Hauptruhm aber sind seine gelblichen Glasuren, die er für Chaïre, Chawan, Koro (Räuchergefäße) und Hanaïke (Blumenvasen) allein verwandte (Ki-Seto), oder für Chaïre in Glasurflecken auf dem alten Setobraun der Unterglasur (Machuko). Der dritte der Familie, Toshiro, ahmt in Ton vom Berge Kinkwazan in der Provinz Mino die Chaïre des ersten Tōshiro mit Glück nach (siehe Tafel), und diesen ersten und bedeutendsten Meistern folgen im vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert noch verschiedene Generationen, die im wesentlichen ihren Stil festhalten, ohne freilich ihre schöpferische Kraft zu besitzen.

Die einzige Technik, um welche die Kamakurazeit die japanische LACKKUNST bereichert hat, ist chinesischen Ursprungs. Es ist das KAMAKURABORI

[Kamakuraschnitzwerk], bei welchem der Holzgrund des Gerätes flach geschnitzt und dann erst mit schwarzem, darauf mit rotem Lacke bedeckt wird. Durch den Gebrauch, vielleicht auch schon bei der Anfertigung, wird an den höchsten Stellen der Schwarzlack bis auf den roten Grund abgerieben. Arbeiten von größerem künstlerischen Wert scheint diese Technik nicht hervorgebracht zu haben. Ein gutes Beispiel ist der Lackkasten mit einem Päonienzweig, Abb. 585. Im übrigen zehrt die Lackkunst vom Erbe der Fujiwara; nur scheint das Togidashimakië hinter dem einfacheren Hiramakië zurückzutreten. Auf der anderen Seite wird der reine Goldgrund [Kinji] häufiger, die Perlmutterinkrustation reicher und zierlicher. Das prachtvollste Lackwerk dieser Zeit und eine der größten erhaltenen Lackarbeiten überhaupt sind die Türen eines Altars im Taëmadera, Provinz Yamato, den der Shogun Fujiwara Yoritsune und andere stifteten. Sie zeigen in dem schönsten Goldmakië auf schwarzem Lackgrund einen Lotusteich in der malerischsten und doch durchaus lackmäßigen Behandlung. Die Arbeit ist auch darum interessant, weil sie wahrscheinlich das älteste Werk der japanischen Lackkunst ist, deren Schöpfer wir kennen. Sein Name FUJIWARA SADATSUNE wird unter den vornehmen Stiftern mitgenannt, und es ist deshalb, wie nach dem Klange seines Namens, sehr wahrscheinlich, daß er ein Angehöriger der Aristokratie war: ein Zeichen dafür, in welchem Ansehen damals die Lackkunst stand. Besonders charakteristisch für die Kamakurazeit sind ferner die runden flachen Spiegeldosen aus Goldlack mit Wappen oder mit Blütenranken in Perlmuttereinlagen. Eine der schönsten der zweiten Art konnten wir 1900 auf der Pariser Ausstellung bewundern. Sie sind aber im Anfange der Ashikagazeit meisterhaft kopiert worden. □

6. ASHIKAGAPERIODE [1337 BIS 1573] □

Den skrupellosen, aber fähigen und energischen Staatsmännern und Kriegern, die das Shogunat der ASHIKAGA geschaffen hatten, folgte bald ein anderes Geschlecht, schwache Genüßlinge, die einem wahrhaft wahnsinnigen Luxus fröhnten, in allen Feinheiten des Teezeremonials und des Blumenarrangements schwelgten, Verse machten und in der Malerei dilettierten, während die mächtigen Feudalfürsten in furchtbaren Fehden um die Herrschaft stritten und Mord und Brand durch die Lande trugen. Das letzte Jahrhundert der Ashikaga ist eine Zeit gesetzlosen Faustrechts, und der Wirbel dieses Kampfes aller gegen alle reißt schließlich jeden, Shogun wie Daimyo, in den Abgrund. Aber ein kleiner Daimyō aus der Provinz Owari, ODA NOBUNAGA, die stärkste Energie und der feinste Kopf seiner Zeit, wird von ihm aufwärts getragen: 1573 ist er mächtig genug, den letzten Shōgun der Ashikagafamilie abzusetzen und wird, ohne den der Minamotofamilie vorbehaltenen Shoguntitel zu besitzen, der tatsächliche Herrscher über das Reich. □

Ihre schönste Blüte treibt die Ashikagakunst unter Ashikaga Yoshimasa [1449–1474, † 1490], der sich 1474 von der Regierung zurückzog und in seinem Palaste am Berge Higashiyama, östlich von Kyoto, mit unerhörter Pracht hofhielt, so daß HIGASHIYAMAZEIT und HIGASHIYAMASTIL in Japan beinahe sprichwörtliche Bedeutung erhielten. Nirgends spricht sich der Geist dieser Zeit üppigsten Genießens klarer aus als in der prunkvollen, höfischen LACKKUNST.

Zum ersten Male wurden diese von der großen Malerei abhängig — von der Tuschmalerei der Sung sowohl, die unter den Ashikaga in Japan eine wundervolle Nachblüte erlebte, als von der alten echt japanischen Tosamalerei. Sie besaß in dem Takamakië, dem Relieflack, der im fünfzehnten Jahrhundert zu höchster Vollkommenheit ausgebildet war, das technische Mittel um diesen neuen malerischen Aufgaben gerecht zu werden — wenn nicht umgekehrt die Vervollkommnung dieser Technik die Lackmeister zu dem verhängnisvollen Wettstreit mit der Malerei verführte. Stoffliche Schwierigkeiten kannten sie nicht mehr: sie verfügten nicht nur über das gesamte technische Rüstzeug der älteren Lackkunst — Hiramakië und Togidashimakië, Goldlackgrund, Perlmuttereinlage usw. —, sondern auch über manche neue Mittel, wie das Kirigane, mosaikartige Einlagen von geschnittener Goldfolie, und Kanagai, Einlagen größerer Goldblätter. Sie bildeten das Hirame, den Grund dicht gesäter Goldschüppchen, allmählich zu dem prachtvollen Aventurinlack, Nashiji, aus. Im Besitze aller dieser technischen Reichtümer konnten Künstler wie KŌAMI MICHINAGA (1410—1478), der klassische Meister der Ashikaga und der erste einer Dynastie von Hofkünstlern, sein nicht minder bedeutender Sohn MICHIKIYO (1432—1500) und die Schule der IGARASHI, SHINSAI und seine Nachkommen, sehr wohl daran denken, die Landschafts- und Figurenbilder der Sumië- und Tosameister mit den Mitteln der Lackkunst nachzubilden. Aber bei aller sinnlichen Schönheit dieses Lackgeräts — es hat die selbstverständliche Größe des alten Lackstils verloren. Die Dekoration ist nicht mehr völlig eins mit dem Gerät, sie ist nicht mehr durchaus im Geiste des Lackes konzipiert: 'Die Arbeit dieser Ashikagakünstler erscheint nicht mehr wie die ihrer Vorgänger als etwas Natürliches, Selbstverständliches, sondern als eine außerordentliche Leistung. — Vor allem aber fühlt man unter der vornehmen, korrekten Pracht des Taka-makiye der Ashikagazeit nicht mehr so unmittelbar und warm wie in dem alten Hira-makiye das geheimnisvolle Leben, zu dem der Stoff unter der Hand des Bildners erwacht — den tiefsten Zauber aller Zierkunst' (Groſse). Der Schreibkasten (Suzuribako), dessen beide Deckelansichten Abb. 587 wiedergibt, ist ein ausgezeichnetes und typisches Beispiel dieser Lackschule. Der Grund ist edelstes Hirame, die Dekoration (außen Kiefer, Bambus und Mume von Kranichen umflogen, innen Wachteln unter Herbstblumen) im Tosastile in vollendetem Taka- und Hiramakië mit sehr sparsamer und vorsichtiger Benutzung von Gold- und Perlmuttereinlagen ausgeführt. Indessen ist bei aller Pracht und Anmut der Komposition eine gewisse Trockenheit und Schärfe der Formen nicht zu verkennen, von der der Flächenstil der Kamakuralacke noch vollkommen frei ist. Die einfachere und großartige Dekoration eines zweiten Suzuribako derselben Zeit (Abb. 588) gibt in echt japanischer Weise die Hauptelemente eines japanischen Kurzgedichtes wieder, von dem einzelne Charaktere in der Ashide genannten Art in die Landschaft (steile Uferberge, von Chidorivögeln umschwebt, und Wellen) verwoben sind. □

Neben dieser höfischen Kunst behauptet sich indessen die schlichte und großartige ZENKUNST in ungebrochener Kraft. Selbst die Raffinés des Hofes, allen voran Yoshimasa, der die berühmtesten Chajin seiner Zeit in seiner Umgebung hielt, suchten in der mehr andeutenden als aussprechenden, innerlich so reichen




Abb. 587: Suzuribako, Schreibkasten. Japan, 15. Jahrhundert

künstlerischen Welt der Zenpriester, deren Wesen sich am deutlichsten im CHANOYU ausspricht, Erlösung von der anspruchsvollen, äußerlichen Pracht ihres offiziellen Daseins. Größte Einfachheit, und größte Vollkommenheit in dieser Einfachheit werden höchstes Gesetz, und nicht Reichtum des Zierats, nicht technische Vollendung, sondern Zweckmäßigkeit, Schönheit der Formen und ihre vollkommene Harmonie mit der Natur des Stoffes machen den Reiz des Gerätes aus. Von den Lackarbeiten für das Chanoyu, wie sie Shinonoï Hidetsugu in Nara und andere Meister für den großen Chajin Takeno Jōō schufen, wissen wir leider so gut wie nichts.

Die KERAMIK der Ashikaga wird von den CHAJIN vollkommen beherrscht. Ihr Ideal waren die großartigen Töpfereien, die aus China und Korea, selbst aus Annam und Luzon importiert und mit Gold aufgewogen wurden, und sie ließen nach diesen Mustern und nach eigenen Ideen von den heimischen Töpfern TEEGERÄT arbeiten, dessen höchster Anspruch freilich nur war, als Surrogat dieser unerreichbaren Meisterwerke zu dienen und ihrer nicht gar zu unwürdig zu sein. Durch Luzonkeramik z. B. ließ sich Shino Sōshin, der bedeutendste von Yoshimasas Chajin, zu dem nach ihm benannten SHINOYAKI inspirieren, das er in Seto arbeiten ließ. Es ist schweres Steinzeug mit dicker, weißlicher, wie Schildkrötenschale gekrackter Glasur und mit großartig skizzierter Dekoration von Zweigen und Blumen in Schwarz. In Karatsu, dem alten Töpferdorfe der Provinz Hizen, dessen Nenuke, altertümliche Töpfereien mit bleifarbener Glasur, schon seit dem Beginn der Ashikagazeit von den Chajin hochgeschätzt wurden, werden die überaus kostbaren und kaum dem Reichsten erreichbaren koreanischen Chawan unter Yoshimasa mit Glück nachgeahmt, und dieses OKUKORAI [Altkorea], rötliches und graues Steinzeug mit biwafarbener [rotgelber], auch gelber und bläulicher Glasur, gehörte bald zu dem Lieblingsgerät der Chajin. Nicht minder künstlerisch sind die ganz eigenartigen Töpfereien, die Takeno Joo am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts

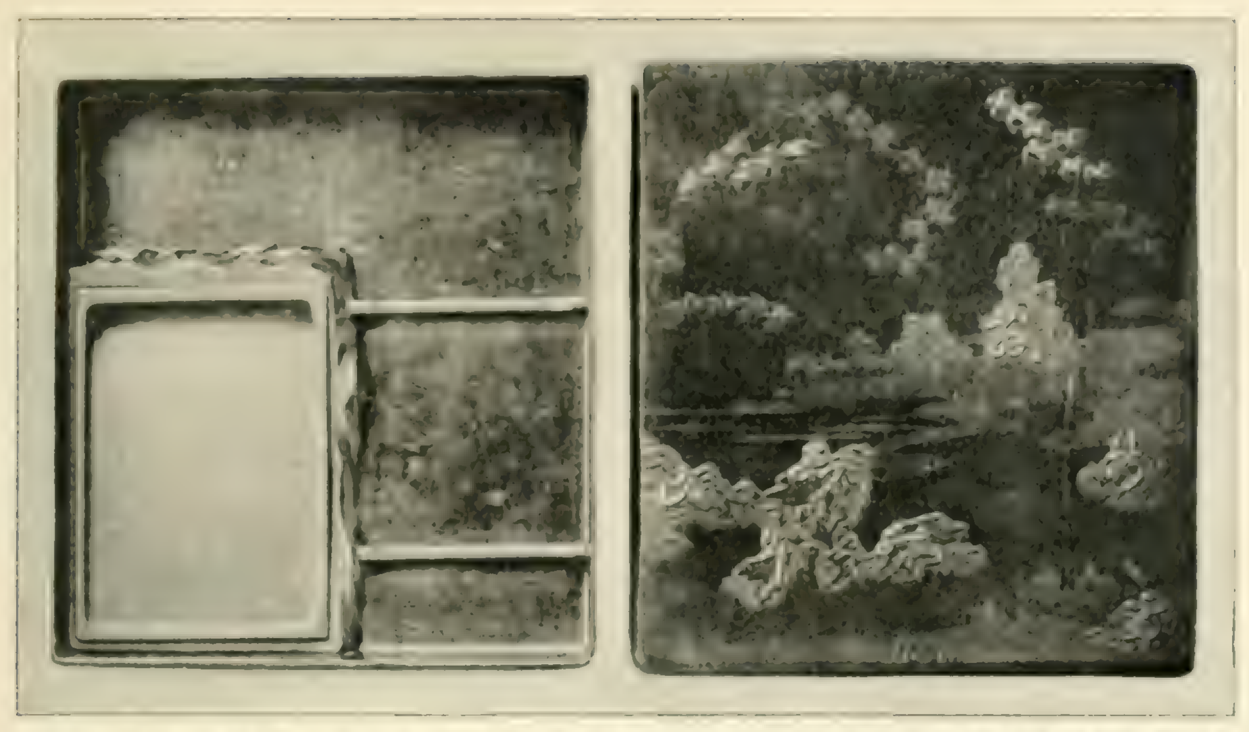


Abb. 588: Suzuribako, Schreibkasten. Japan, 15. Jahrhundert. In der Sammlung des Grafen Tsuchiya Masanao, Tokyō

im Dorfe Nagano [Shigaraki, Provinz Omi] nach ausländischen Vorbildern arbeiten ließ: Teegerät aus äußerst schwerem, sandigem Steinzeug mit gelblich-roter, bläulich-grün gefleckter Glasur. Von einem Koreaner oder Chinesen Ameya wurde zur selben Zeit die Rakuwerkstatt in Kyoto gegründet. Er starb früh, und seine Nonne gewordene Witwe führte die Werkstatt fort, deren Erzeugnisse daher AMAYAKI [Nonnentöpferei] genannt werden. Ruhm und Name des Ateliers gehören indessen erst der Zeit Hideyoshis an. In China selbst suchte sich im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts der Töpfer Gorodayu Shozui aus der Provinz Ise seine Vorbilder: seine glücklichen Versuche, das Scharffeuerblau der Mingporzellane [japanisch Sometsuke] nachzubilden, blieben aber ohne Folge, da die aus China mitgebrachte Kaolinerde bald zu Ende ging. In Japan selbst wurde das Kaolin erst im siebzehnten Jahrhundert entdeckt.

Der SCHWERTSCHMUCK der frühen, kriegerischen Ashikagazeit ist wie in der Kamakuraperiode noch fast ausschließlich das Werk wirklicher Waffenschmiede, der Schwertfeger und besonders der Plattner, eine rechte Bushikunst. Das Gewicht der Tsuba wird durch reichere Durchbrechungen erleichtert, bis schließlich nur ein luftiges, fast spitzenartig feines Gitter schmaler Stege stehen bleibt, aus denen sich der Dekor — wappenmäßig stilisierte Tiere und Pflanzen — zusammensetzt, ein Dekor von der zierlichsten Anmut und der männlichsten Kraft. Diese Kriegergeneration hatte gelernt, mit Grazie zu streiten und zu sterben. Ein prächtiges Beispiel dieser in späterer Zeit tausendfach kopierten und gefälschten HEIAN-TSUBA ist das schöne Stichblatt des Hamburgischen Museums [Abb. 589], dessen symmetrischer, aber durch feine Modulationen im Detail ungemein lebendig gestalteter Dekor von Kiri- [Paulownia-] Blüten und Pfeilkrautblättern leider durch spätere Plattierung mit Gold und Silber viel verloren hat.



Abb. 589. Tsuba im Stile des 14. Jahrhunderts. Im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe

In den unaufhörlichen Kriegen des fünfzehnten Jahrhunderts macht sich eine gewisse Reaktion gegen diese verfeinerte Stichblattkunst geltend, die Formen werden wieder wuchtiger und schwerer, eisenhafter. Die Plattner dieser kampfesfrohen Zeit, namentlich der Myōchinfamilie, konnten gar nicht genug der schweren Streitharnische schaffen, und die Schmiedekunst blühte mächtig empor. Vor allem steht die Technik des getriebenen Eisens auf einer Höhe wie kaum je vorher — und nicht nur die Technik. Der großartig stilisierte getriebene Fischhelm [Abb. 590] ist nicht allein handwerklich bewundernswürdig — er gehört zu den schönsten Leistungen der Waffenschmiedekunst überhaupt. Diese Meisterschmiede liebten das alte massive Eisenstichblatt, das Werk des Plattnerhammers. Wie in der Lackkunst macht sich außerdem der Einfluß der Malerei geltend, weniger verderblich freilich, weil ihre Motive sich nur auf wenig oder gar nicht durchbrochene Flächen übertragen lassen und weil den Schmied die Gesetze seines Stoffes fest in seinen natürlichen Grenzen halten. KANEIË, von dem wir nur wissen, daß er im fünfzehnten Jahrhundert in Fushimi, Provinz Yamashiro, arbeitete, ist der erste Tsubameister, in dessen Werken die große gleichzeitige Landschafts- und Figurenmalerei des Sungstiles anklingt, und der erste Meister, dem überhaupt bestimmte Werke des Schwertschmuckes zugeschrieben werden können. Er bleibt dabei ein rechter Schmied und spricht in den gewaltigen, gelegentlich mit feinen Gold-, Silber- oder Kupfereinlagen gehöhten Reliefs seiner prachtvoll geschmiedeten Tsuba eine so großartige und selbstverständliche Eisensprache, daß man seine malerischen Vorbilder vollkommen vergißt. Selbst NOBUIË I. [gestorben 1564], der etwas jüngere Plattner und Tsubameister der Myochinfamilie, und die Meister der Schwertfegerfamilie UMETADA, die seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts auch treffliche Tsuba schmiedeten, haben diese Größe des Stiles nicht erreicht. Es ist sehr zweifelhaft, ob ein echter Kaneië [es gibt mehrere spätere Meister dieses Namens und unzählige Fälschungen, aber auch in Japan ganz wenige Originale] je nach Europa gekommen ist. Die schönste Arbeit dieses Stiles befand sich früher in der Sammlung Hayashi in Paris; die Kaneië, die man sonst in den Sammlungen findet, sehen meist Parodien ähnlicher denn Fälschungen. Die ersten Nara bilden im siebzehnten Jahrhundert Kaneiës Stil fort. □

Erwähnung verdienen schließlich noch die mit Bronze eingelegten Eisentsuba von Fushimi in der Provinz Yamashiro, die ähnlichen Arbeiten des Koïke Yoshiro im sechzehnten Jahrhundert, die kunstvoll mit Draht durchflochtenen MUKADE-TSUBA, die nach dem Helden Takeda Shingen [1521—1573] wohl mit Unrecht

auch SHINGENTSUBA genannt werden, die TEMBOARBEITEN, deren mächtig geschmiedete massive Blätter mit Metallegierungen unregelmäßig überschmolzen sind, dann die KAGONAMI- und NAMBANTSUBA, künstlich durchbrochene und unterschnittene Eisenblätter chinesischen Stils. Alle diese Arbeiten sind bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein hundertfach kopiert und bis ins zwanzigste gefälscht worden.



Abb. 590: Schmiedeeiserner Helm. Japan, 15. Jahrhundert.
□ Aus der Sammlung des Grafen Tanaka in Tokyo □

Neben dieser Schmiedekunst der Krieger steht, wie ein Geschöpf aus einer anderen Welt, die ZISELIERKUNST des Hofes der Ashikaga, dem das Schwert ein Spiel, ein reines Ornament geworden war. Der erste und Hauptmeister dieser Schule ist GOTŌ YŪJŌ, der Hofkünstler des Yoshimasa und Stammvater einer Dynastie von höfischen Ziseleuren, die in siebzehn Generationen bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts geblüht hat. Es ist charakteristisch, daß diesen Meistern selbst die beschränkte Fläche des Stichblattes zu groß war. Von Yujo und Sojō, seinem Sohne, sind angeblich nur Menuki und Kogai bekannt; erst die späteren Mitglieder der Familie wagen sich an andere Teile des Schwertbeschlages. Ebenso ist ihr Material nicht Eisen, sondern SHAKUDŌ, eine blauschwarz patinierte Legierung von Kupfer mit etwas Gold. Der Grund der Kogai wird in einer für die Gotō charakteristischen Weise gepunzt (Nanako, Fischrogengrund) und mit ziselierten Reliefs, mit Drachen, Löwen, Päonien und ähnlichen konventionellen Motiven geschmückt, deren Goldplattierung an den erhabenen Stellen bis auf den Grund durch gerieben wird. □

Die approbierten Kritiker der Tokugawazeit werden nicht müde, die Werke der Gotō in orthodoxen chinesischen Gleichnissen zu preisen, und produzieren dickleibige Bücher mit haarspalterischen Abhandlungen über die Bildung der Drachenklauen u. dgl. an ihren Menuki und den Reliefs ihrer Kogai. Wir verstehen diese Bewunderung nicht recht, wenn wir uns auch hüten die Goto nach den Fälschungen und Schularbeiten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts zu beurteilen. Die ersten Gotō, deren Hauptwerke die unvergleichliche

Sammlung des Marquis Maëda besitzt, waren immerhin noch Künstler, nicht Virtuosen der Miniatur. Aber mehr waren sie sicherlich nicht. Es ist ein Zufall, daß sie gerade Beschlagteile des Schwertes gearbeitet haben — seines GEISTES haben sie keinen Hauch verspürt. □

7. DIE ZEIT HIDEYOSHIS UND DER TOKUGAWASHOGUNE [1573 BIS 1868]

Dem großen Condottiere Nobunaga war es nicht beschieden, seine junge Herrschaft seinen Nachkommen zu sichern: schon 1582 fiel er, ein Opfer der Privatrache, durch Meuchelmord, und ein Mann aus der Hefe des Volkes, der sich in dieser rechtlosen Zeit durch seine außerordentlichen soldatischen Fähigkeiten Nobunaga unentbehrlich gemacht hatte, TOYOTOMI HIDEYOSHI, trat seine Erbschaft an. Er unterwirft die störrischen Daimyo, erzwingt sich den früher dem höchsten Hofadel vorbehaltenen Titel Kwampaku und schaltet und waltet mit unbeschränkter Gewalt im Lande. Seine phantastischen Eroberungspläne schlagen dagegen fehl: sein Zug nach Korea [1592—1598] — dessen fragwürdige Tributpflicht zum Vorwand eines Krieges genommen wird — endet mit fast völliger Vernichtung seiner Truppen, gibt aber auch der alten koreanischen Kultur den Todesstoß. Kurz nachdem die letzten Trümmer seiner stolzen Heere vom Festlande zurückgekehrt sind, stirbt Hideyoshi: zu früh um seinem unmündigen Sohne die Herrschaft zu sichern. Schon TOKUGAWA IËYASU, der bedeutendste seiner Generäle und wohl die größte, aber vielleicht auch die unheilvollste Gestalt der japanischen Geschichte, entreißt sie seinen schwachen Händen und wird 1603, als Nachkomme der Minamoto, Shōgun, der erste jener TOKUGAWADYNASTIE, die volle 250 Jahre, bis zur Restauration von 1868, das Reich unter ihr eisernes Joch zwingt. Seine fähigen Nachfolger Hidetada und Iëmitsu vollenden sein Werk und sichern dem Lande eine Zeit beständigen Friedens, die in der Weltgeschichte kaum ihresgleichen hat. Aber um welchen Preis! Eine formalistische Etikette, deren genial ersonnenes System alle 'Aufmerksamkeit und Energie grundsätzlich überall vom wesentlichen auf das äußerliche' ablenkte, hielt das ganze, von den furchtbaren Kriegen des 16. Jahrhunderts auf den Tod erschöpfte, friedensehnsüchtige Volk, vom mächtigsten Daimyō bis zum niedersten Handwerker oder Krämer in unzerreißbaren Ketten, und eine großartige Spionage, die der Tokugawabureaukratie in der neuen Hauptstadt Edo, heute Tōkyō, jedes unvorsichtige Wort, jeden Gedanken einer Tat unverzüglich zutrug, sicherte den mächtigen Bau gegen jede Möglichkeit eines Angriffs. Jeder Funke schöpferischer Genialität mußte unter diesem gleichmäßigen, unwiderstehlichen Drucke erstickt werden, zumal da die hermetische Abschließung gegen das Ausland, eine Folge der landesverräterischen Umtriebe der christlichen Missionare und ihrer einheimischen Gefolgschaft, lange jeden frischen Lufthauch fern hielt. Nur die Holländer und Chinesen durften in Nagasaki einen beschränkten Handel betreiben. □

Man würde aber wahrscheinlich den Tokugawashogunen unrecht tun, wenn man die Schuld an dieser Entwicklung allein ihrer Gesetzgebung zumessen wollte. Sie hat diese Entwicklung gefördert, aber sicherlich nicht allein hervorgerufen. Niemals würde sich ein ganzes Volk mehr als zwei Jahrhunderte lang dieser furchtbaren Despotie gebeugt haben, wenn sich wirklich noch starke, ursprüng-

liche Kräfte in ihm geregt hätten. Japan war materiell und geistig erschöpft: es bedurfte der dumpfen Ruhe der Tokugawazeit, um neue Kraft zu sammeln, und vielleicht verdankt es den besten Teil dessen, was es geleistet hat, nachdem 1868 das Shōgunat den Angriffen der beutelustigen europäischen Mächte und der großen Daimyō des Südens und Westens erlegen war, gerade dem verhaßten Regiment des Shōgunats. □



Abb. 591. Chawan [Teeschale] in der Art des Rikyu-Raku; Japan um 1600. Sammlung R. Koechlin, Paris □

Die Kunst der Ashikaga war mit dem Sturze ihres Hauses völlig vernichtet. Dem neuen Adel, skrupellosen Gewaltmenschen ohne Stammbaum, denen ihr Schwert mächtige Fürstentümer und enorme Einkünfte erworben hatte, hatte die Kunst dieser raffinierten Genußmenschen nichts zu sagen. Sie suchten ihren Ruhm in der Entfaltung königlicher Pracht, im Bau riesiger Schlösser mit dekorativen Malereien größten Maßstabes, in der Veranstaltung üppiger Bankette, bei denen Tausende von prunkvollem Lackgeschirr speisten. Die DEKORATIVE KUNST erlebt ihre GRÖSSTE ZEIT; die Zierkunst aber, die ihrem Wesen nach nicht dekorativ ist, verliert, zur Sklavin anderer Künste herabgewürdigt, den besten Teil ihrer Schönheit. Unter den Tokugawa setzt sich diese Entwicklung fort. Wie alle Äußerungen des sozialen Lebens wird auch die Kunst in die FORMELN strenger Regeln gepreßt. Jeder größere Daimyo gewährt einer Anzahl Künstlerfamilien Pensionen, damit sie in erster Linie für ihn arbeiten. In ihnen erbt sich die Tradition von einem Geschlecht auf das andere fort. Ein Abweichen von der Schulregel bedeutete einen Bruch mit der Familie und rächte sich materiell und sozial auf das schwerste. So wurde die künstlerische Energie in erster Linie auf die TECHNIK gerichtet, die aber einer wirklichen Vervollkommnung kaum noch fähig war, und die Überwindung technischer Schwierigkeiten wurde immer mehr Selbstzweck. Der Künstler schafft sie sich selbst, um mit ihrer Überwindung zu brillieren; er ist zum VIRTUOSEN geworden. Die Bourgeoisie hat an dem Leben des hohen Adels und seiner kriegerischen Gefolgschaft keinen Anteil. Mit um so größerer Bewunderung schaut sie zu ihm empor, und ihr höchster Ehrgeiz ist es, ihnen nachzutun, so weit es die strengen Gesetze nur zulassen. Die Künstler, die für sie arbeiteten, konnten also nichts Besseres tun, als die offiziell approbierte Kunst NACHZUAHMEN. Nur war ihr Geschmack gemeiner, ihre Technik geringer, und in der Not des Lebens mußten sie zu immer gewaltsameren Mitteln greifen, technischen und künstlerischen Absurditäten, durch die sie hoffen konnten, die Aufmerksamkeit der Menge auf sich zu ziehen. □

Von allen japanischen Zierkünsten hat allein die KERAMIK unter Hideyoshi und unter der Tokugawaregierung eine innere und äußere Bereicherung erfahren.

Hideyoshi selbst liebte allerdings das Chanoyu mehr in seiner volkstümlichen, äußerlich prächtigen Form; aber er protegierte auch Chajin, wie den berühmtesten aller japanischen Teefreunde und Kunstkenner, SEN-NO RIKYU, in dessen Chanoyu-Vorschriften der Zengeist mit seiner raffinierten Schlichtheit seinen klassischen Ausdruck findet. Nach Ideen Rikyus schuf CHOJIRO, der Sohn des Ameya, in Kyoto für Nobunaga und Hideyoshi handgeformte Chawan [Teeschalen] aus einem sehr losen, bröckeligem Tone mit den schönsten geflossenen Bleiglasuren, namentlich in Schwarz und Rot, die Hideyoshi durch Verleihung eines Stempels mit dem Charakter 'Raku' anerkannte, das berühmte RAKUYAKI, der Stolz, aber meist die vergebliche Sehnsucht der Chajin. Wurde doch in der späteren Tokugawazeit ein einziges Chawan des ersten Chojiro mit 1200 Ryō d.h. mit etwa eben soviel Pfund Sterling bezahlt! Ein der Rakuware sehr ähnliches Chawan in der Art Rikyūs gibt Abb. 591 wieder. □

Diesem Rikyu-Raku steht in der Schätzung der japanischen Chajin das nach Ideen desselben Chajin gearbeitete Shigaraki Steinzeug, das RIKYU-SHIGARAKI, nahezu gleich. Die Werkstatt erfreute sich überhaupt der besonderen Vorliebe der Chajin; auch das Enshu- und Sōtan-Shigaraki sind von den großen Kennern Kobori Masakazu [Enshū, 1579–1647] und Sōtan inspiriert worden. In Seto wird ein dem Shino-yaki nicht unähnliches Steinzeug für den Chajin Furuta Oribe-no Kami Shigeyoshi [1545–1615] gearbeitet und nach ihm ORIBEYAKI genannt; charakterisiert wird es durch die unregelmäßige grüne Oberglasur und freie Pflanzenskizzen in Braun. Das spätere sogenannte Oribe ist wesentlich verschiedener Art.

Von allergrößter, ja entscheidender Bedeutung für die japanische Keramik wurde der Zug Hideyoshis nach KOREA. Während er der koreanischen Kultur den Todesstoß gab, hat er die japanische Keramik eigentlich erst geschaffen. Fast jeder der an dem Kriege beteiligten Daimyō brachte eine Anzahl koreanischer Töpfer nach Japan, und den Öfen, die diese Töpfer unter dem Protektorate ihrer neuen Herren in den verschiedenen Provinzen Japans anlegten, entstammen fast alle die Wunderwerke, die den Ruhm der japanischen Keramik begründet haben. Das Ende des sechzehnten und der Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wird so die Blütezeit der japanischen Töpferei, der jüngsten der japanischen Zierkünste. Sie ist freilich zu spät geboren. In der dumpfen Luft des Tokugawareiches konnte sie nie die Reinheit und Größe des koreanischen oder chinesischen Stiles erreichen, die der japanischen Begabung aber wohl überhaupt unzugänglich ist. □

In Karatsu sind, wie wir sahen, von jeher koreanische Vorbilder getreulich kopiert worden. Auch das bemalte Karatsu, das E-KARATSU, vom Ende des 16. Jahrh. ist eine Nachahmung des E-Gorai und einer rätselhaften wohl nicht koreanischen Gattung, des Sunkoroku [Abb. 564]. Das CHOSEN-KARATSU [koreanisches Karatsu] aus der Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts verdient kaum eine Stelle in der japanischen Keramik. Der Name HI-BAKARI, mit dem es auch bezeichnet wird, ist charakteristisch: es ist das Werk koreanischer Töpfer aus koreanischer Erde und koreanischer Glasuren; 'nur das Feuer' ist japanisch. Ebenso läßt sich das HAGIYAKI [Provinz Nagato] des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts kaum von seinem Vorbilde, dem Ido, unterscheiden,

und das etwas geringere YATSUSHIRO-YAKI (Provinz Higo) mit seinen Einlagen grauen Tons unter einer durchscheinenden perlgrauen Glasur ist eine getreue Nachbildung der Mishimatechnik. □

Die Töpfer Kyotos, der alten Kaiserstadt, arbeiten am Ende des sechzehnten und im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts ausgezeichnetes und hoch geschätztes Teegerät in der Art des Seto. Einer der Hauptmeister ist ein Dilettant NONOMURA NINSEI, der eine große Anzahl berühmter, zum Teil bis in die modernste Zeit fortgeführter Werkstätten in und um Kyoto gründet. Erst am Ende seines Lebens, in den sechziger Jahren, lernt er von einem Aritameister die Emailmalerei, die er mit außerordentlicher Vornehmheit auf die feinen milchweißen und grauen Glasuren seines Steinzeuges frei malerisch überträgt. Die Hauptfarben sind außer dem Gold ein hochaufliegendes Blau und Grün, daneben Rot (Abb. 595). Seine Werke sind in den von ihm begründeten Werkstätten, vor allem von AWADA und KIYOMIZU, immer und immer wieder nachgeahmt worden. Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert entwickelt sich in und um Kyoto eine förmliche Industrie, die alle Gattungen ostasiatischer Keramik meisterhaft imitiert und daneben ein glänzendes reich dekoriertes Gebrauchsgerät schafft. Einen Teil der Technik Ninseis überträgt KENZAN, der Bruder des großen Malers und Lackmeisters Korin, auf ein Steinzeug von weit gröberer, kräftigerer Masse. Der Stil seiner Dekorationen, die meist in stumpfen Farben, ohne Gold, gehalten sind, zeigt vollkommen die kühne, skizzenhafte, etwas gewaltsame Art seines größeren Bruders (Abb. 596). Kenzan teilt mit Korin und Ninsei den Ruhm, am öftesten gefälscht worden zu sein; auch die Echtheit des Originals von Abb. 596, wie übrigens auch des Ninsei Abb. 595, ist keineswegs unzweifelhaft. Sein Stil war aber viel zu individuell, als daß er wie Ninsei hätte Schule machen können. □

Die Werkstätten von TAKATORI (Provinz Chikuzen) sind eine Gründung zweier koreanischer Töpfer aus Ido. Ihren hohen Ruhm aber verdanken sie dem Kobori Enshū, der dort das herrliche ENSHŪ-TAKATORI mit dem prachtvoll funkelnden Goldton seiner Glasuren arbeiten läßt, Werke, in denen sich die Eigenart japanischer Keramik am schönsten ausspricht. Des höchsten Ruhmes von allen Erzeugnissen der japanischen Töpferei genießt in Europa die SATSUMAFAYENCE, meist widerwärtige Exportware, die mit Satsuma nicht das geringste zu tun hat, sondern in Fabriken von Tokyo und Yokohama massenweise erzeugt wird. Die alten Satsumaöfen, deren es an verschiedenen Orten der Provinzen Satsuma, Osumi und Hyūga, des Gebietes der mächtigen Familie Shimazu, eine ganze Anzahl gegeben hat, sind die Schöpfung eingewanderter Koreaner und — vielleicht — auch Chinesen. Ihre frühesten Arbeiten sind durchaus in fremdem Stil, des Mishima, Hakeme, Sunkoroku usw. gehalten und entsprechen dem strengsten Chajingeschmack. Das CHŌSAYAKI (so genannt nach einem Schlosse der Shimazu), hartes Steinzeug mit mehreren Glasurschichten, ist eine Weiterbildung des koreanischen Stils. Es kommt in zahlreichen Abarten vor, für die der japanische Kenner treffende Bezeichnungen gefunden hat. Typisch ist eine gelb-grüne Glasur mit weißen Flecken (siehe Tafel). Versuche, das fein gekrackte koreanische Komogai nachzubilden, gelangen erst, als Boku, einer der koreanischen Töpfer, 1614 die

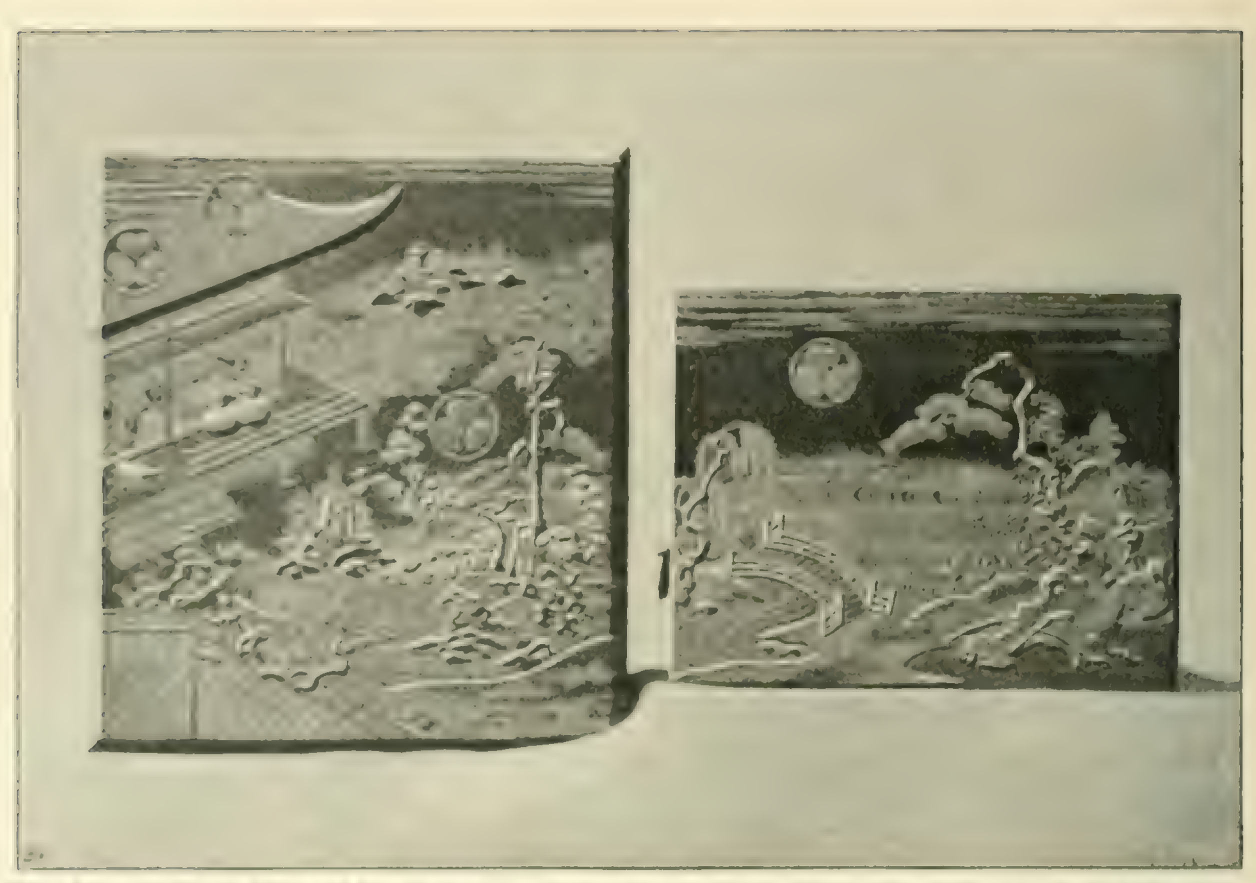
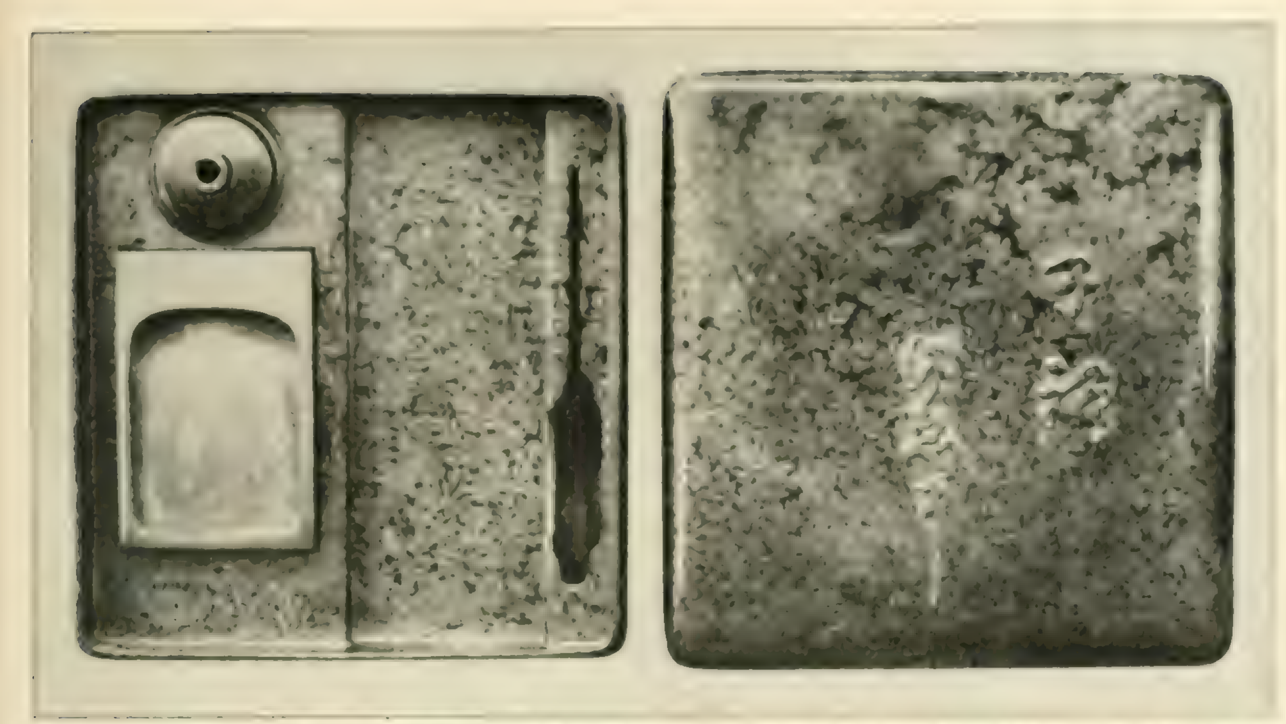


Abb. [illegible]2 Koami Nagashige, Lackkasten vom Jahre 1637. Im Kaiserlichen Museum zu Tōkyō

nötigen Rohstoffe in der Provinz Satsuma auffand. In den Öfen von Nawashiro entstanden die ersten Arbeiten dieser Art, die Vorläufer des eigentlichen SATSUMAYAKI, eines Steinzeuges von äußerst harter, kompakter, reiner Masse mit unbegreiflich fein und regelmäßig gekrackter Glasur, in der Tat eines der reizvollsten Erzeugnisse des Töpferofens. Weiteren 'Schmuckes' konnten diese Werke sehr wohl entbehren, und die Malerei in Schmelzfarben wurde dann auch erst am Ende des 18. Jahrhunderts, zunächst noch sparsam und vorsichtig, auf sie angewandt.

Das PORZELLAN hat in Japan bis in die neueste Zeit eine sehr nebensächliche Rolle gespielt, eine weit geringere jedenfalls als in China. In gewissem Sinne verdankt es Japan wiederum den Koreanern. Ein Koreaner, RI SAMPEI, war es, der zuerst (im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts) kaolinhaltige Erde am Berge Izumiyama in der Provinz Hizen entdeckte. Aus den Ansiedlungen koreanischer Töpfer an diesem Berge entstand die Töpferstadt ARITA, der Hauptort für die Fabrikation der sogenannten IMARIPORZELLANE. Die Dekoration beschränkte sich im Anfang auf das Scharffeuerblau; die Kunst der Emailmalerei wird erst mehrere Jahrzehnte später — 1646 — von einem Chinesen in Nagasaki erlernt und von dem Töpfer KAKIËMON bald zu großer Vollkommenheit ausgebildet. Die Porzellankunst verwandelt sich aber bald in eine Industrie, die zum größten Teil für den Export arbeitet. Welche Bedeutung diese nach dem Ausfuhrhafen benannten Imariporzellane für die Geschichte des europäischen Kunstgewerbes erlangt haben, ist bekannt. Uns brauchen sie an dieser Stelle nicht zu beschäftigen. Eine reiche, und künstlerisch wertvollere Produktion für den heimischen Markt



□ Abb. 793: Honami Koetsu, 1557–1637. Schreibkasten, Suzuribako. Sammlung Yamamoto, Tokyo □

ist aber immer nebenhergegangen. Für den Gebrauch der heimischen Fürstenfamilie Nabeshima und als Geschenk für die Großen des Landes arbeiteten die benachbarten Öfen von Okochi seit den zwanziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts Porzellane, wohl die edelsten Porzellane mit Emaildekor in Japan. Die Porzellane von Mikochi auf der benachbarten Insel Hirado werden seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ebenfalls nur zum Gebrauch der Fürsten MATSUURA gefertigt. Die außerordentliche Vollendung ihrer Technik und die Schönheit ihrer Dekoration in mildem Unterglasurblau, auch in Gravierung oder ganz flachem Relief, stellen sie hoch über alle ähnlichen japanischen Gattungen. □

Neben diesen Hauptwerkstätten blühten im ganzen Lande noch eine Fülle kleinerer und größerer Öfen, die z. T. ebenso vortreffliches geleistet haben, wie nur irgendeiner der von uns erwähnten. Im achtzehnten Jahrhundert setzt ein allgemeiner und gleichmäßiger VERFALL ein — ein Verfall des KERAMISCHEN GEFÜHLS, nicht etwa der Technik, die im Gegenteil sich in wunderlichen Kunststückchen erschöpft. Als 1868 die Restauration das Reich dem Weltverkehr öffnete, war die japanische Keramik, die längst eine Industrie geworden war, durchaus der Aufgabe gewachsen, den Ansprüchen des schlechtesten europäischen Geschmackes zu genügen. □

Wenn Pracht und technischer Reichtum ein Kunstwerk ausmachten, so dürften wir nicht zögern den LACKEN der Tokugawa höchste künstlerische Bedeutung zuzusprechen. In Wahrheit sind sie größtenteils mehr Kunststücke als Kunstwerke. Die Lacktechnik ist so schwierig und der Stoff selbst, namentlich bei den Goldlacken, von so starker äußerlicher Wirkung, daß schon eine leichte Betonung des Technischen das künstlerische Gleichgewicht stören muß. Unter den Tokugawa aber richtet sich alles Interesse auf das Technische, auf die Bereicherung, nicht auf die Vertiefung der Wirkung. Künstlerisch hatte ja gerade die Lacktechnik dem Erbe



Abb. 594 Shomi Kohei, Japan, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Deckel eines Suzuribakos, Schreibkastens, in Goldlack. Im Kaiserlichen
□ Museum zu Tōkyō □

einer mehr als tausendjährigen Geschichte kaum noch etwas hinzuzufügen. Bei dieser spielerischen, unruhigen Häufung aller Techniken, die durch immer neue überraschende Wendungen zu fesseln sucht, aber gerade durch ihren Überreichtum bald ermüdet, geht die einfache und selbstverständliche Größe der alten Lacke völlig verloren. Je unbeschränkter die Herrschaft über die Technik des Stoffes wird, desto mehr wird seinem Geiste Gewalt angetan. Die Lackarbeiten des in der Tokugawazeit hochberühmten Hofkünstlers KŌAMI NAGASHIGE z. B. [Abb. 592] sehen 'geschmiedetem und geschnittenem Golde ähnlicher als dem, was sie doch sind, nämlich Lackarbeiten'. Die trockene Härte und Schärfe der Formen ist freilich von dieser technischen Überkultur ganz unabhängig, sie zeugt von einer allgemeinen Verrohung des künstlerischen Gefühls, deren Ursachen sich natürlich unserer Erkenntnis entziehen. Andere Meister gehen noch weiter: 'sie haben ihren Ruhm darin gesucht und gefunden, Lacke herzustellen, die wie Bronze, Eisen, alte chinesische Tusche, Fayence, verwittertes Holz, nur nicht wie Lack aussehen.' Vor allem RITSUŌ, ein Künstler aus der Wende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, hat es durch taschenspielerische Kunststücke dieser Art zu einem seltsamen Ruf in Japan wie in Europa gebracht. Sein zweifelhaftes Verdienst ist die Erfindung der Fayence-Einlagen in Lack. Nicht alle Arbeiten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sind allerdings so herzlich unsympathisch — manchem Meister der Koma-, Yamamoto-, Igarashi-, Kajikawa-Familien, und wie sie alle heißen, die größtenteils bis ins neunzehnte Jahrhundert geblüht haben, sind noch reizende und liebenswürdige Werke gelungen, und in einer Arbeit, wie in dem schönen Suzuribako des Shomi Kohei [Abb. 594] lebt sogar die ganze Grazie der frühen Ashikagazeit wieder auf. Im ganzen aber ist die Lackkunst des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts Spielerei, oft, fast immer, hübsch und geschmackvoll, aber ohne jenen Ernst und Ausdruck, der die älteren Arbeiten auszeichnet. Besonders charakteristisch für diese Spielzeugkunst sind die INRO, niedliche mehrteilige flache Döschen, die an dem NETSUKE, einem geschnitzten Knopf, im Gürtel getragen werden [siehe Tafel]. Sie kommen seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts auf und gehören heute mit dem Netsuke zusammen zu den Lieblingen der europäischen Bibeloteurs. In bewußten Gegensatz zu dem spießbürgerlichen Raffinement dieser Kleinkunst stellen sich die beiden größten Lackmeister der Tokugawazeit, HONAMI KŌËTSU [erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts] und OGATA KORIN [gestorben 1716]. Ihr großartiger Flächenstil, dessen Hauptmittel mächtige Bleieinlagen, der schönste Gegensatz zu ihren wunderbaren Goldgrün-

OGATA KORIN, 1661?—1716, SUZURIBAKO, SCHREIBKASTEN, GOLDLACK MIT EINLAGEN VON BLEI UND PERLMUTTER











Abb. 595 und 596: Chawan [Teeschalen] von Nonomura Ninsei [Mitte 17. Jahrhunderts] und Ogata Kenzan [geb. 1663]. Im Kaiserlichen Museum, Tōkyō

den sind, geht bewußt oder unbewußt von dem Lackstil der Fujiwarazeit aus, ohne ihn indessen im geringsten zu kopieren: das wuchtige und doch weiche Relief ist vielmehr ihre eigenste Schöpfung. Der Lackkasten des Koëtsu [Abb. 593] ist für seine Art vielleicht nicht ganz charakteristisch. Nur das Innere des Deckels zeigt Einlagen von Blei und Perlmutter, das Äußere und die untere Hälfte ist mit dichten Shinobu-Ranken in Gold bedeckt. Die ungemein edle Form des Kastens erinnert uns daran, daß Koëtsu zu den drei großen Kalligraphen des siebzehnten Jahrhunderts gehört. Die Vorlage für die in Blei eingelegte Schrift lieferte ein anderer dieser drei Meister, Fürst Konoë Nobutada. Der auf der Tafel abgebildete Lackkasten des Korin, dessen Motiv Torii und Cryptomerienwald des Miwaklosters bilden — der Grund Gold, die Zedern Blei, die Stämme zum Teil Perlmutter —, gehört nicht nur zu den charakteristischsten, sondern auch zu den edelsten Werken des Meisters: 'Die feierliche Glorie des wundervollen Goldlackes ruht auf einem Relief von so mächtiger Breite und so weicher Rundung, wie sie keiner der uns bekannten früheren Lacke aufweist'.

In der Zeit Hideyoshis und den ersten Jahrzehnten der Tokugawaregierung war das SCHWERT eine so furchtbar reale Macht, wie selten zuvor. Der ganze bittere Ernst der Waffe findet denn auch in den mächtig geschmiedeten Stichblättern der Schwertfegerfamilie UMETADA, vor allem des Myoju [1558—1631, Abb. 597] und des ersten NARA, Toshiteru [Anf. 17. Jhdt., Abb. 598], der den Stil Kaneiës wieder aufnimmt, seinen großartigsten Ausdruck. In der zweihundertfünfzigjährigen müßigen Friedenszeit der Tokugawa, in die die Sitte des Waffentragens nur noch wie ein Fossil hineinragte, mußte die Waffenkunst rascher und völliger Zersetzung verfallen. Am schlimmsten ging es den Plattnern, deren Werke nur noch bei zeremoniösen Gelegenheiten getragen wurden und sich kaum mehr verbrauchten, wenn nicht ein Modewechsel neue Arbeit brachte. Sie konnten ihre Geschicklichkeit nur noch an geistreichen Kunststückchen, wie den bekannten an allen Gliedern beweglichen Krabben und Hummern demonstrieren. Dem Schwerte dagegen sicherte die Gesetzgebung des Jeyasu eine fast hysteri-





Abb. 597: Umetada Myōju, Ende 16. Jahrhunderts.
□ Schmiedeeisernes Tsuba □



Abb. 598: Nara Toshiteru, 17. Jahrhundert
□ Schmiedeeisernes Tsuba □

sche Verehrung, die um so höher stieg, je seltener es ernsthaft gebraucht wurde. Nur sein Beschlag wurde in reicher und modischer Weise ausgearbeitet. Die alten Schmiedearbeiten wurden zwar immer wieder kopiert und nachgeahmt, im wesentlichen aber waren es nicht Waffenschmiede, Plattner und Schwertfeger, die den Waffenschmuck arbeiteten, sondern Goldschmiede, denen die Waffe selbst fremdartig und gleichgültig war. Sie waren durch keine technische Schwierigkeit und keine Rücksicht auf Wesen und Bestimmung des Schwertes mehr gebunden, und konnten alle Künste raffinierter Metalltechnik — Tauschieren, Damaszieren, Emaillieren, Einlegen hoher ziselierter Reliefs und mannigfacher bunter Stoffe — nach Belieben auf den Schwertschmuck verschwenden. Neben und vor dem Eisen kommen Shibuichi [graue Silberbronze], Shakudō, Kupfer, Bronze und Edelmetalle zu Ehren. Der Geist der Gotōschule wird allmächtig. Ihre Tradition wird vor allem von der Naraschule des achtzehnten Jahrhunderts aufgenommen, die ihre Arbeiten mit hohen eingelegten und ziselierten Reliefs verziert. Die Hiratafamilie glänzt durch ihre Einlagen in Zellenschmelz. Welche Verwüstung des Stoffgefühls technische Überkultur verschulden kann, zeigt sich auch hier oft: YOKOYA SOMIN [gestorben 1733] versuchte in Gravierung die kalligraphischen Züge der Tuschmalerei nachzubilden, und konnte mit dieser Absurdität der Begründer einer großen Schule werden, die mit den Gotō und den Nara in ihren mannigfaltigen Verzweigungen die Dreiheit der großen Tokugawaschulen bildet. Im achtzehnten und noch mehr im neunzehnten Jahrhundert sinkt die in unzählige Schulen zerspaltene Kunst des Schwertschmuckes zu vollkommen industrieller Produktion herab, die nach der Restauration eines verdienten kläglichen Todes stirbt. □

NACHTRAG ZU DEN KAPITELN VIII—X □

Seit der Drucklegung dieses Abschnittes sind zwei volle Jahre verflossen, in denen unsere Kenntnis ostasiatischer Kunst manchen Schritt vorwärts getan hat. Für den Verfasser waren sie noch von besonderer Bedeutung, weil er sie dem

Studium der über alle Vorstellung kostbaren japanischen Sammlungen und Museen und der Bildung einer ostasiatischen Kunstsammlung für die Berliner Museen widmen konnte, die nunmehr fast alle der im Texte genannten Typen in guten Originalen enthält. So fruchtbar indessen die beiden in Japan verbrachten Jahre für ihn gewesen sind, seine Grundanschauungen von Wesen und Geschichte der ostasiatischen Zierkunst haben sie kaum geändert, und er hat daher keine Veranlassung zu größeren Korrekturen gesehen, die sich übrigens schon aus technischen Gründen verboten hatten. Nur einige kleinere Berichtigungen und Ergänzungen seien im folgenden gegeben. □

Unsere Kenntnis der älteren chinesischen Töpferei ist von Bushell durch die Veröffentlichung und Übersetzung des Albums 'Li tai ming tz'u t'ou p'u' von Hsiang Yuan-p'ien auf eine festere Basis gestellt worden, als uns die Schriftquellen allein geben konnten. Der akademische Geschmack dieses Sammlers und Kenners des sechzehnten Jahrhunderts, also einer recht späten und künstlerisch verarmten Zeit, sollte freilich für uns nicht maßgebend sein. Leider sind auch die Farben des Albums, das nach einer Kopie des verbrannten Originals reproduziert werden mußte, großenteils ganz willkürlich. Den angeblichen Sung-Originalen unserer Sammlungen steht der Verfasser noch mit derselben Skepsis gegenüber, wie früher: die beglaubigten Sungtöpfereien japanischer Sammlungen sind durch Welten von ihnen geschieden! □

Die Überzeugung des Verfassers von der künstlerischen Bedeutung des chinesischen Lackes ist in Japan durchaus bestätigt worden. Die Berliner Museen besitzen Lacke sicherlich chinesischer Provenienz von einer Größe und Freiheit des malerischen Stils, die der viel genaueren und mühseligeren japanischen Lackkunst durchaus versagt geblieben ist. □

Nach der Drucklegung der kurzen Schilderung des Shosoin, Seite 758—762, hat der Verfasser das Glück gehabt, die unvergleichliche Sammlung selbst genau kennen zu lernen. Ihr kostbarer Inhalt ist außerdem durch die prächtige Publikation des kaiserlichen Hausministeriums 'Toyei Shuko' der Allgemeinheit in würdigster Form zugänglich gemacht worden. Von der japanischen Ausgabe liegen fünf, von der englischen zwei Bände vor. Die Ostasiatische Kunstsammlung der Berliner Museen besitzt farbige Aufnahmen von einer großen Zahl der Objekte des Schatzhauses. Die auf Seite 760 erwähnten Gläser sind offenbar importiert — sie sehen europäischen Gläsern täuschend ähnlich, eines zeigt sogar die christlichen Symbole der Palme und des Fisches. Ob sie freilich wirklich aus dem fernen Westen importiert, in China von europäischen Meistern gefertigt oder von Chinesen den europäischen Mustern nachgebildet worden sind, wird sich schwerlich je entscheiden lassen. Das Langschwert Seite 760 wird im Katalog ausdrücklich als chinesisch bezeichnet; indessen bezieht sich möglicherweise diese Bezeichnung nur auf die Klinge, nicht auf Scheide und Montierung. □

Die kurze Darstellung der Geschichte des Schwertschmuckes, die auf Seite 770 u. 771, 773, 789—782, 779 u. 790 gegeben ist, bedarf in mehr als einer Beziehung der Berichtigung. Es scheint in der Tat, daß die ältesten verzierten Eisentsuba erst der Zeit der dynastischen Spaltung (Anfang des vierzehnten Jahrhunderts)

angehören, und daß der Stilunterschied zwischen den alten Eisentsuba und den zierlichen Ziseleurarbeiten nur in dem Gegensatz zwischen dem Waffenschmied — Plattner, Schwertfeger, Tsubameister — und Goldschmied seinen Grund hat. Der künstlerischen Schönheit der Arbeiten des Waffenschmiedes tut natürlich diese Verjüngung um zwei bis drei Jahrhunderte keinen Abbruch. Die ältere Geschichte des japanischen Schwertschmuckes liegt noch in völligem Dunkel. Um so erfreulicher ist es, daß eine zuverlässige Darstellung seiner Geschichte, die gemeinsame Arbeit japanischer und deutscher Kenner, in nicht zu ferner Zeit erscheinen wird. Deutschland besitzt übrigens die drei besten Privatsammlungen japanischen Schwertschmuckes außerhalb Japans: die Sammlungen Vautier in Düsseldorf, Moslé in Leipzig und Jacoby in Berlin. Otto Kümmel



LITERATURNACHWEISE

LITERATURNACHWEISE

ABSCHNITT ALTERTUM

BAND I, KAPITEL I—III VON PROFESSOR DR. ERICH PERNICE

HUGO BLÜMNER, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Kunste bei den Griechen und Römern. Leipzig 1875 – 1887. Okt. 4 Bde. mit Textbildern und Tafeln. ▫ GEORGES PERROT et CHARLES CHIPIEZ, Histoire de l'art dans l'antiquité. Paris 1882—1898. Okt. 8 Bde. mit Textbildern und 70 Tafeln. ▫ WILHELM SPIEGELBERG, Geschichte der ägyptischen Kunst bis zum Hellenismus. Leipzig 1903. Okt. mit Textbildern. ▫ ADOLF ERMAN, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum. Tübingen 1885 – 1887. Okt. 2 Bde. mit Textbildern. ▫ CARL SCHUCHHARDT, Schliemanns Ausgrabungen in Troja, Tiryns, Mykenä, Orchomenos, Ithaka, im Licht der heutigen Wissenschaft dargestellt. 2. Aufl. Leipzig 1891. Okt. mit Textbildern. (1. Aufl. 1890.) ▫ THE ANNUAL of the British school at Athens. Vol. 1—10. London 1894/95 – 1903/04. Quart. ▫ A. FURTWANGLER und K. REICHHOLD, Griechische Vasenmalerei. München 1904. Text: Gr. Quart mit Textbildern, Atlas: Fol. mit 60 Tafeln. ▫ KARL MASNER, Die Sammlung der Vasen und Terrakotten im K. K. Österr. Museum für Kunst und Industrie. Wien 1892. Quart mit Textbildern und 11 Tafeln. ▫ ERICH PERNICE und FRANZ WINTER, Der Hildesheimer Silberfund. Berlin 1901. Gr. Quart mit Textbildern und 46 Tafeln. ▫ REINHARD KEKULÉ, Die antiken Terrakotten. Berlin und Stuttgart 1880—1903. Fol. 3 Bde. ▫ REINHARD KEKULÉ, Griechische Tonfiguren aus Tanagra nach Aufnahmen von Ludwig Otto. Stuttgart. 1878. Gr. Fol. mit 17 meist farb. Tafeln. ▫ ADOLF FURTWÄNGLER, Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. Leipzig, Berlin 1900. Quart. 3 Bde. mit Textbildern und Tafeln. ▫ ANTON KISA, Die antiken Gläser der Frau Maria vom Rat zu Köln. Bonn 1899. Quart mit 33 Tafeln. — Derselbe in Spemanns goldenem Buch der Kunst. [Diesem Werke sind einige Abschnitte wörtlich entnommen.] Berlin 1901. 8°. ▫ KARL WATZINGER, Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Großen. Leipzig 1905. Quart mit Textbildern und 3 Tafeln.

BAND I, KAPITEL IV VON DIREKTOR DR. GEORG SWARZENSKI

A Guide to the early christian and byzantine antiquities [in the] British Museum. London 1903. ▫ J. O. WESTWOOD, A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum London 1876. Gr. Okt mit 24 Tafeln. ▫ P. DELATTRE, Lampes chrétiennes. Lyon 1889. ▫ MARTIGNY, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. [2. Aufl.] Paris 1877. Okt. [1. Aufl. Paris 1865.] ▫ FRANZ XAVER KRAUS, Geschichte der christlichen Kunst. Fortgesetzt und hergestellt von Franz Sauer. Freiburg i. Br. 1896—1908. Bd. I. II. 1. 2. Okt. mit Textbildern und Tafeln. ▫ ALOIS RIEGL, Die ägyptischen Textilfunde im K. K. Österr. Museum. Wien 1889. Quart mit 13 Tafeln. ▫ ALOIS RIEGL, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien 1901. Quart mit Textbildern und 23 Tafeln. ▫ W. FRÖHNER, Verres chrétiens à figures d'or. Paris o. J. ▫ W. FRÖHNER, La verrerie antique. Description de la collection Charvet. Le Pecq 1879. Gr. Fol. mit 35 Tafeln. ▫ HERM. VOPEL, Die altchristlichen Goldgläser. Freiburg i. Br. 1899. Okt. mit Textbildern. [Archäologische Studien zum christlichen Altertum. Heft 5]. ▫ O. M. DALTON, Catalogue of the early christian antiquities and objects in . . . the British Museum. London 1901. Quart mit Textbildern und 35 Tafeln. ▫ FR. BOCK, Katalog frühchristlicher Textilfunde des Jahres 1886. Dusseldorf 1887. Quart. ▫ J. KARABACZEK, Katalog der Th. Grafschen Funde in Ägypten, ausgestellt im K. K. Österr. Museum. Wien 1883. Okt. ▫ JOS. WILPERT, Un capitolo di storia del vestiario. [In: L'arte. I. II.] Roma 1898. 1899. Quart. ▫ R. FORRER, Römische und byzantinische Seidentextilien aus dem Gräberfeld von Achmim-Panopolis. Straßburg i. E. 1891. Quart mit 17 Tafeln. ▫ R. FORRER, Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfeld von Achmim-Panopolis. Straßburg i. E. 1893. Fol. mit 18 Tafeln. ▫ Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire. Vol. XII: JOS. STRZYGOWSKI, Koptische Kunst. Wrenard, Leipzig 1904. Fol. ▫ VICTOR SCHULTZE, Archäologie der altchristlichen Kunst. München 1895. Okt. mit Textbildern. ▫ FRANZ XAVER KRAUS, Realencyklopädie der christlichen Altertümer. Freiburg i. Br. 1880 – 1886. 2 Bde. 8° mit Textbildern. ▫ EUGÈNE MUNTZ, La mosaique chrétienne pendant les premiers siècles. Paris 1893. Okt. mit Textbildern. ▫ JOS. WILPERT, Die

Malereien der Katakomben Roms. Freiburg i. Br. 1903. Quart 2 Bde. mit Textbildern und 267 Tafeln. □ P. R. GARRUCCI. Storia dell'arte cristiana. Prato 1872—1880. 6 Bde. Fol. mit 503 Tafeln. □ Bullettino di archeologia cristiana. Rom 1863—1894. Nuovo Bullettino di archeologia cristiana. Rom seit 1895. □ GIO. BATT. DE ROSSI. Musaici cristiani. Roma 1899. Fol. 1 Textbd. und 1 Tafelband mit 53 Tafeln. □ CARL MARIA KAUFMANN, Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn 1905. Okt. mit Textbildern. □

ABSCHNITT MITTELALTER □

BAND I, KAPITEL V VON DIREKTOR DR. GEORG SWARZENSKI □

ANTONIO PASINI. Il tresoro di San Marco in Venezia. Venezia 1885. 1886. Quart. 1 Bd. Text, 1 Bd. mit 100 farbigen Tafeln. □ JEAN PAUL RICHTER, Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte. Wien 1897. Okt. [Quellenschriften für Kunstgeschichte. Begr. von R. Eitelberger von Edelberg, fortgesetzt von Albert Ilg. Neue Folge. Bd. 8.] □ FR. W. UNGER, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Wien 1878. Okt. [Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg. Bd. 12.] □ JULIUS LESSING, Gewebe-Sammlung des Kgl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin. Berlin 1900 u. ff. Fol. mit farbigen Tafeln. [Bisher erschienen 10 Lieferungen.] □ MORIZ DREGER, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Wien 1904. Quart. 3 Teile in 5 Bde. [4 Bde. Text, 1 Bd. Tafeln.] □ FRANZ BOCK. Die Kleinodien des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation nebst den Kroninsignien Ungarns und der Lombardei. Wien 1864. Gr. Fol. 2 Bde. mit 47 Tafeln. □ Byzantinische Denkmäler. Herausgegeben von JOSEF STRZYGOWSKI. Wien 1891—1903. Gr. Quart. 3 Bde. □ JOS. STRZYGOWSKY. Orient oder Rom? Beiträge zur spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901. Quart mit Textbildern und Tafeln. □ HANS GRAEVEN, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Serie I. Aus Sammlungen in England. Rom 1898. Okt. mit 71 Photographien. Serie II aus Sammlungen in Italien. 1902. □ J. SCHULZ, Der byzantinische Zellenschmelz. Frankfurt a. M. 1890. Okt. mit 22 Tafeln. □ FRANZ BOCK, Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. A. von Swenigorodskoi und das darüber veröffentlichte Prachtwerk. Aachen 1896. Okt. mit Textbildern und 33 Tafeln. □ A. VENTURI, Storia dell'arte Italiana. Vol. I. II. Milano 1901. 1902. Okt. mit Textbildern. □ H. BROCKHAUS, Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891. Okt. mit Textbildern und 31 Tafeln. □ N. KONDAKOFF, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Paris 1886—1891. 2 Bde. Quart mit Textbildern. □ N. KONDAKOFF, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Zellenemails. Sammlung A. W. Swenigorodskoi. Frankfurt a. M. 1892. Quart mit Textbildern und 35 Tafeln. □ KONDAKOFF. Beschreibung der Baudenkmäler und Kunstwerke in Kirchen und Klöstern Grusiens. [St. Petersburg 1890. Russisch.] □ A GUIDE to the early christian and byzantine antiquities [in the] British Museum. London 1903. □

BAND I. KAPITEL VI—XI VON DIREKTOR PROFESSOR DR. OTTO VON FALKE □

ALOIS RIEGL, Spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien 1901. Quart. Mit 23 z. T. farb. Tafeln. □ JOSEPH HAMPEL, Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn. Braunschweig 1905. 3 Bde. Okt. [2 Bde. Text, 1 Bd. Atlas.] □ VENTURI, Storia dell' arte italiana. Milano 1901 ff. Bd. 1—5. Okt. □ ÉMILE MOLINIER, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Band IV. 1: L'orfèvrerie réligieuse et civile du 5ᵉ à la fin du 15ᵉ siècle. Paris 1901. Gr. Quart. Mit Tafeln. □ ANDRÉ MICHEL, Histoire des arts depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Tome 1ᵉʳ 1905: Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane. Tome 2ᵉ 1906: Formation, expansion et évolution de l'art gothique. Paris 1905. 1906. Bd. 1. 2 [soweit erschienen]. Quart. □ JULES LABARTE. Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la rénaissance. Paris 1864—1866. Text: 4 Bde. Okt., Tafeln: 2 Bde. Quart mit 148 meist farb. Tafeln. □ FRANZ BOCK, Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation. Wien 1864. 2 Bde. Gr. Fol. mit 47 Tafeln. □ GEORG HUMANN. Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen. Düsseldorf 1904, Text: 2 Bde. Okt. Tafeln: Fol. [72 Tafeln]. □ OTTO VON FALKE und HEINRICH FRAUBERGER, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. Düsseldorf 1902. Fol. mit z. T. farb. Tafeln. □ THEOPHILUS [pres-

byter]. Schedula diversarum artium herausgegeben von A. Ilg. [Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Herausgegeben von Eitelberger von Edelberg. Bd. 7]. Wien 1874. Okt. ◻ EMILE MOLINIER, Le trésor de la cathédrale de Coire. Paris 1895. Quart mit 26 Tafeln. ◻ ED. AUBERT, Trésor de l'abbaye de St. Maurice d'Agaune. Paris 1872. Gr. Quart mit 45 z. T. farb. Tafeln. ◻ F. X. ZETTLER, Leonh. Enzler und J. Stockbauer, Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Kapelle in der Königlichen Residenz zu München. München 1876. Gr. Fol. 1 Bd. Text, 1 Bd. [40] Tafeln. ◻ STEPHAN BEISSEL, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes. München-Gladbach 1904. Fol. 25 Tafeln. ◻ W. A. NEUMANN, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Wien 1891. Fol. ◻ KARL DREXLER, Der Verduner Altar. Ein Emailwerk des 12. Jahrhunderts im Stifte Klosterneuburg bei Wien. Wien 1903. Fol. mit 52 Tafeln. ◻ LOUIS DE FARCY, Les broderies du 11ᵉ siècle jusqu'à nos jours. Mit Supplement. Paris 1890 bis 1900. Fol. 3 Bde. mit 214 Tafeln. ◻ MORIZ DREGER, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei. Wien 1904. 3 Teile in 3 Bdn. Quart [4 Bde. Text, 1 Bd. Tafeln]. ◻ J. DESTRÉE, Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'exposition d'art ancien bruxellois. Bruxelles 1906. Fol. mit 50 Tafeln. ◻ HERMANN LÜER und MAX CREUTZ, Geschichte der Metallkunst. Bd. 1: Kunstgeschichte der unedlen Metalle. Stuttgart 1904. Okt. ◻ ROBERT BRUCK, Elsässische Glasmalerei vom Beginn des 12. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Straßburg i. E. 1902–1906. 1 Bd. Text: Quart, 1 Bd. Atlas: Fol. ◻ GEIGES, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. 1. Teil: 13.–14. Jahrhundert. Lieferung 1–3 [soweit bisher erschienen]. Freiburg i. B. 1902–1906. Fol. ◻ HANS LEHMANN, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Teil 1–2.; 2.; Zürich 1906–1908. Quart. [Soweit erschienen.] ◻ CHARLES CAHIER et ARTHUR MARTIN, Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature. Paris 1847–1856. Quart. 4 Bde. mit Tafeln ◻ CHARLES CAHIER et ARTHUR MARTIN, Suite aux mélanges d'archéologie: Carrelages et tissus. Paris 1868. Quart. 2 Bde. mit Tafeln. ◻ CHARLES CAHIER et ARTHUR MARTIN, Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen-âge. Paris 1874–1877. Quart. 4 Bde. mit Tafeln. ◻ Las JOYAS de la exposicion historico-europea de Madrid 1892. Madrid 1893. Gr. Quart. ◻ JULIUS LESSING, Wandteppiche und Decken des Mittelalters. Berlin 1902. Fol. mit Tafeln. ◻ FRED ROE, Ancient coffers and cupboards. London 1902. Quart mit 60 Tafeln. ◻ WILFRED JOSEPH CRIPPS, Old english plate. Sixth edition. London 1899. Okt. [1. Aufl. 1878.] ◻

ABSCHNITT RENAISSANCE ◻

BAND I, KAPITEL XII VON DIREKTOR DR. GEORG SWARZENSKI ◻

BENVENUTO CELLINI, Abhandlung über die Goldschmiedekunst und Skulptur. Übersetzt und verglichen mit den Parallelstellen aus Theophilus, Diversarum artium schedula von J. Brinckmann. Leipzig 1867. Okt. ◻ EUGÈNE PLON, BENVENUTO CELLINI, orfèvre, médailleur, sculpteur. Paris 1883. Quart mit Textbildern und 82 Tafeln. ◻ EUGÈNE PLON, BENVENUTO CELLINI, Nouvel appendice. Paris 1884. Quart mit Textbildern und 2 Tafeln. ◻ EM. MOLINIER, Les plaquettes. Paris 1886. ◻ MUSEO espagnol de antiguedades. Madrid 1872–1885. ◻ RACCOLTA di battitori a Venezia. Venezia 1879. Okt. mit 46 Tafeln. ◻ G. BRENCI, Majolika-Fließen aus Siena 1500–1550 Text von J. Lessing. Berlin 1884. Fol. mit 30 Tafeln. ◻ M. MEURER, Italienische Majolika-Fliesen aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Berlin 1881. Fol. mit 24 farbigen Tafeln. ◻ CIPRIANO PICCOLPASSI, I tre libri dell'arte del vasajo. Neudruck. Pesaro 1879. Quart mit Tafeln. ◻ FEDERIGO ARGNANI, Il rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza. Faenza 1898. Quart. 1 Bd. Text, 1 Bd. Atlas mit 40 Tafeln. ◻ FELIX SLADE, Catalogue of the collection of glass. London 1871. Fol. mit 38 Tafeln. ◻ CARLE DELANGE et C. BORNEMAN, Recueil de fayences des 15ᵉ, 16ᵉ et 17ᵉ siècles. Paris 1869. Gr. Fol. mit 100 Tafeln. ◻ G. LUDWIG, Venezianischer Hausrat der Renaissance. Berlin 1906. ◻ URBANI DE GHELTOF, Les arts industriels à Venise au moyen-âge et à la renaissance. Traduction de A. Cruvellie. Venise 1885. Okt. ◻ LAS JOYAS de la Esposicion historico-europea de Madrid. Madrid 1893. 2 Bde. Quart mit 215 Tafeln. ◻ E. MÜNTZ, Les arts à la cour des papes pendant les 15ᵉ et le 16ᵉ siècle. Paris 1878–1882. 3 Bde. Okt. ◻ E. MÜNTZ, Les arts à la cour des papes, nouvelles recherches sur les pontificats de Martin V, d'Eugène IV, de Nicolai V, de Calixte III, de Pie III et de Paul II. Rome 1884. Okt. ◻ P. KRISTELLER, Die italienischen Niello-

drucke und der Kupferstich des 15. Jahrhunderts. [In: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. Bd. 15. Berlin 1894.] Quart ◻ J. FRIEDLÄNDER, Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts 1430—1530. [In: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. Bd. 1—3. Berlin 1880—1882.] Quart ◻ ALOIS HEISS, Les medailleurs de la Renaissance. 9 Bde. Paris 1881—1892. Okt. ◻ W. BODE, Italienische Hausmöbel der Renaissance. Leipzig 1902. Okt. mit Textbildern. ◻ L'ARTE, Rom 1898 u.ff. Quart. ARTE ITALIANA DECORATIVA. Venezia 1890 u. ff. Fol. ◻ H. WÖLFFLIN, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München 1899. Okt. mit Textbildern. ◻ CORN. VON FABRICZY, Medaillen der italienischen Renaissance. Leipzig 1903. Okt. mit Textbildern. ◻ HENRY WALLIS, Italian ceramic art. Examples of maiolica and mezzamaiolica fabricated before 1500. London 1897. Okt. mit Textbildern. ◻ HENRY WALLIS, The oriental influence on the ceramic art of the Italian renaissance. London 1900. Quart mit Textbildern. ◻ HENRY WALLIS, The art of the precursors. A study of early Italian maiolica. London 1901. Quart mit Textbildern. ◻ HENRY WALLIS, Oak leaf jars. A 15th century Italian ware showing Moresko influence. London 1903. Okt. mit Textbildern. ◻ HENRY WALLIS, Italian ceramic art. The Albarello. A study in early renaissance maiolica. London 1904. Quart mit Textbildern. ◻ HENRY WALLIS, 17 plates by Nicola Fontana da Urbino at the Correr Museum Venice. A study in early 16th century maiolica. London 1905. Quart mit Textbildern und Tafeln. ◻ HENRY WALLIS, Italian ceramic art. Figure design and other forms of ornamentation in 15th century Italian maiolica. London 1905. Okt. mit Textbildern und Tafeln. ◻ M. L. SOLON, A history and description of Italian maiolica. London 1907. Okt. mit 47 Tafeln. ◻ O. VON FALKE, Majolika. Berlin 1896. Okt. mit Textbildern. ◻ O. VON FALKE, Dasselbe. 2. Aufl. Berlin 1907. Okt. mit Textbildern. ◻ JACOB BURCKHARDT, Der Cicerone. 7. Aufl. unter Mitwirkung von C. von Fabriczy, bearbeitet von Wilh. Bode. Bd. II. 1. 2. Leipzig 1898. Okt. [1. Aufl. 1855.] ◻

BAND I, KAPITEL XIII VON DR. WILHELM BEHNCKE ◻

MAX DERI, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin 1906. Okt. ◻ ALFRED LICHTWARK, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin 1888. Okt. mit Textbildern. ◻ FERDINAND LUTHMER, Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig 1902. Okt. mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes. Bd. 7.] ◻ W. BEHNCKE, Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des 16. Jahrhunderts in Lüneburg. Straßburg 1901. Okt. [Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 28.] ◻ KONRAD LANGE, Peter Flötner als Bahnbrecher der deutschen Renaissance. Berlin 1897. Quart mit Textbildern und 12 Tafeln. ◻ JULIUS LESSING, Gold und Silber. 2. Aufl. Berlin 1907. Okt. mit Textbildern. [1. Aufl. 1892.] ◻ JULIUS LESSING und ADOLF BRÜNING, Der Pommersche Kunstschrank [im] Kgl. Kunstgewerbe-Museum [zu Berlin]. Berlin 1905. Quart mit Textbildern und 54 Tafeln. ◻ EMIL VON SCHAUSS, Die Schatzkammer des Bayerischen Königshauses in München. Nürnberg [1880]. Fol. mit 100 Tafeln. ◻ JUSTUS BRINCKMANN, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes. Hamburg 1894. Okt. mit Textbildern. ◻ ALBERT ILG, Album von Objekten aus der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände des Allerhöchsten Kaiserhauses: Arbeiten der Goldschmiede- und Steinschlifftechnik. Wien 1895. Fol. mit 50 Tafeln. ◻ J. G. Th. GRAESSE, Das Kgl. Grüne Gewölbe in Dresden. 100 Tafeln . . . enthaltend gegen 300 Gegenstände aus den verschiedensten Zweigen der Kunst-Industrie nach durch C. Graff getroffener Auswahl. Berlin [1875—1877]. Text Quart, Atlas: Fol. ◻ HANS DEMIANI, François Briot, Kaspar Enderlein und das Edelzinn. Leipzig 1897. Quart mit 50 Tafeln. ◻ WENDELIN BOEHEIM, Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1890. Okt. mit Textbildern. ◻ WENDELIN BOEHEIM, Nürnberger Waffenschmiede und ihre Werke in den Kaiserlichen und in anderen Sammlungen. [Wien 1895.] Gr. Quart mit Textbildern und 3 Tafeln. [Sonderabdruck aus: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 16.] ◻ O. VON FALKE, Hessisches Hafnergeschirr. Berlin 1898. Quart mit Textbildern und 1 Tafel. [Sonderabdruck aus: Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. Bd. 19.] ◻ O. VON FALKE, Kölnisches Steinzeug. Berlin 1899. Quart mit Textbildern und 1 Tafel. [Sonderabdruck aus: Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. Bd. 20.] ◻ ALFRED WALCHER RITTER VON MOLT-

HEIM, Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den österreichischen Ländern Österreich ob der Enns und Salzburg. Wien 1906. Quart mit Textbildern und 25 Tafeln □ FRITZ SARRE. Der Fürstenhof in Wismar und die norddeutsche Terrakotta Architektur im Zeitalter der Renaissance. Berlin 1890. Quart mit 17 Tafeln. □ JEAN LOUBIER, Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Berlin 1904. Okt. mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes. Bd. 10.] □

ABSCHNITT BAROCK UND ROKOKO □

BAND II, KAPITEL I UND II VON REGIERUNGSRAT DR. DREGER □

[Wichtige Spezialaufsätze sind schon im Text gelegentlich hervorgehoben, ebenso wichtige alte Werke.]

I. ALLGEMEINE WERKE. [Allgemeine Entwicklung der Stile.] □ ROBERT DOHME. Barock- und Rokoko-Architektur. Berlin 1892. Fol. 3 Bde. mit 200 Tafeln. □ CORNELIUS GURLITT, Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus. Stuttgart 1887—1889. Okt. 3 Bde mit Textbildern. □ GUSTAV EBE. Die Spätrenaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrh. Berlin 1886. Okt. 2 Bde mit Textbildern und Tafeln. □ HENRY HAVARD. Histoire et philosophie des styles. Paris 1899. Quart. 2 Bde mit 30 Tafeln. □ CORNELIUS GURLITT, Das Barock- und Rokoko-Ornament Deutschlands. Berlin 1889. Fol. mit 80 Tafeln. □ CORNELIUS GURLITT, Die Baukunst Frankreichs. Dresden 1900. Fol. mit 200 Tafeln. □ 2. ALLGEMEINE ENTWICKLUNG DES KUNSTGEWERBES □ JUSTUS BRINCKMANN, Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes. Hamburg 1894. Okt. mit Textbildern. □ PEQUEGNOT. Ornements. Vases et décorations d'après les maîtres. Paris 1856 bis 1872. Quart. 14 Bde. und 2 Supplémente. Mit 800 Tafeln. □ PORTEFEUILLE des arts décoratifs publié par A. de Champeaux. Jahrgang 1 u. ff. Paris 1888—1889 u. ff. Fol. mit Tafeln. □ ALBERT ILG, Album von Objekten aus der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1895. Quart mit 50 Tafeln. □ RIS-PAQUOT, Dictionnaire encyclopédique des marques et monogrammes, chiffres, lettres initiales, signes figuratifs etc. Paris 1893. Quart. 2 Bde. mit Textbildern und Tafeln. □ 3. ALLGEMEINE ENTWICKLUNG DES KUNSTGEWERBES IN EINZELNEN LÄNDERN. □ JULES GUIFFREY, Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV [1663—1715]. Paris 1885—1886. Okt. 2 Bde mit Textbildern. □ ÉMILE MOLINIER. La collection Wallace. Meubles et objets d'art français de 17ᵉ et 18ᵉ siècles. Paris [1902-03]. Fol. mit 100 Tafeln. □ ARTE italiana decorativa ed industriale. Jahrg. 1 u. ff. Venedig 1890 u. ff. Fol. mit Tafeln. □ LEONARD WILLIAMS. The Arts and Crafts of Older Spain. London 1907. Okt. □ 4. ORNAMENTSTICHE. □ D. GUILMARD, Les maîtres ornemanistes. Paris 1880, 1881. Quart. 1 Bd. Text 1 Bd. Tafeln. □ KATALOG. Illustrierter, der Ornamentstichsammlung des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Wien 1871. Okt. mit Textbildern. □ Dasselbe. Neuerwerbungen seit dem Jahre 1871 bearb. von Franz Ritter. Wien 1889. Okt. mit Textbildern. □ KATALOG der Ornamentstichsammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums Berlin. Leipzig 1894. Okt. mit Textbildern. — II. MÖBEL, HOLZSCHNITZEREI u. a. 1. ALLGEMEINES. □ ALFRED DE CHAMPEAUX, Le meuble. Bd. II. 17ᵉ, 18ᵉ et 19ᵉ siècles. Paris [1885]. Okt. mit Textbildern. □ ÉMILE MOLINIER. Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du 5ᵉ à la fin du 18ᵉ siècle. Paris 1896—1898. Quart. 4 Bde. mit Textbildern und Tafeln. □ FREDERIK LITCHFIELD, How to collect old Furniture. London 1904. Okt. □ RICHARD GRAUL. Das 18. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar. Berlin 1905. Okt. mit Textbildern. □ FREDERIK LITCHFIELD. Illustrated history of furniture from the earliest to the present time. London 1907. Quart mit Textbildern und Tafeln. □ CHRISTIAN SCHERER. Technik und Geschichte der Intarsia. Leipzig 1891. Okt. mit Textbildern. □ 2. IN EINZELNEN LÄNDERN. a) DEUTSCHLAND. □ CORNELIUS GURLITT, Möbel deutscher Fürstensitze. Berlin 1888. Fol. mit 40 Tafeln. [R. Dohme u. C. Gurlitt, Die Architektur und das Kunstgewerbe des 17. und 18. Jahrhunderts.] □ FERDINAND LUTHMER, Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig 1902. Okt. mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes. Band 7.] □ b) FRANKREICH. □ ÉMILE MOLINIER. Le mobilier du 17ᵉ et 18ᵉ siècle. Paris 1901. Fol. mit Textbildern und 100 Tafeln. □ DILKE, French furniture and decoration in the XVIIIᵗʰ century. London 1901. Quart mit 69 Tafeln. □ ÉMILE MOLINIER. Le

Mobilier Royal Français du XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles. Histoire et description. Paris 1902. Fol. mit Textbildern und Tafeln. □ EMILE MOLINIER, The Wallace Collection. With Introduction by Lady Dilke. London 1903. □ HENRY HAVARD, Les Boulles. Paris 1893. Okt. mit Textbildern. □ c) ENGLAND, HOLLAND u. a. □ ESTHER SINGLETON, Dutch and flemish furniture. London 1907. Quart. □ CLOUSTON, K. WARREN, The Chippendale period in English furniture. London 1897. Quart mit 15 Tafeln. □ J. HENRY TANNER, English interior woodwork of the XVIth—XVIIth century. London 1902. Fol. □ HERMANN MUTHESIUS, Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. Berlin 1904, 1905. Quart. 3 Bände mit Textbildern. □ FREDERIC FENN und B. WYLLIE, Old english furniture. London [1904]. Okt. □ R. S. CLOUSTON, English furniture and furniture makers of the 18th century. London 1906. Okt. □ CONSTANCE SIMON, English furniture designers of the 18th century. London 1907. Okt. mit 57 Tafeln. □ LUKE VINCENT LOCKWOOD, Colonial furniture in America. London 1902. Quart mit Textbildern und Tafeln — III. ELFENBEINPLASTIK u. a. □ CHRISTIAN SCHERER, Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Straßburg i. E. 1897. Okt. mit Textbildern und Tafeln. [Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 12.] □ CHRISTIAN SCHERER, Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Leipzig 1903. Okt. mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes. Bd. 8.] — IV. GOLD- UND SILBERSCHMIEDE-KUNST, EMAIL u. a. 1. ALLGEMEIN. □ ÉMILE MOLINIER, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du 5ᵉ à la fin du 18ᵉ siècle. Paris 1896—1898. Quart 4 Bände mit Textbildern und Tafeln. □ FERD. DE LASTEYRIE, Histoire de l'orfèvrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Paris 1875. Okt. mit Textbildern. □ HENRY HAVARD, L'orfèvrerie. Paris [1894]. Okt. mit Textbildern. □ FERD. LUTHMER, Gold und Silber. Handbuch der Edelschmiedekunst. Leipzig 1888. Okt. mit Textbildern. □ JULIUS LESSING, Gold und Silber. 2. Aufl. Berlin 1907. Okt. mit Textbildern. [1. Aufl.: 1892.] □ JULIUS LESSING, Geräte aus Edelmetall. 18. Jahrhundert. Berlin 1900. Fol. mit Tafeln. [Lessing, Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum. Bd. 26.] □ MARC ROSENBERG, Geschichte der Goldschmiedekunst. Band 1: Niello. Frankfurt a. M. 1908. Quart mit Textbildern. □ RIS-PAQUOT, Dictionnaire des poinçons, symbols, signes figuratifs, marques et monogrammes des orfèvres français et étrangers. Paris 1890. Okt. □ FERDINAND LUTHMER, Das Email. Handbuch der Schmelzarbeit. Leipzig 1892. Okt. mit Textbildern. □ ÉMILE MOLINIER, Dictionnaire des émailleurs depuis le moyen-âge jusqu'à la fin du XVIIIᵉ siècle. Paris 1885. Kl. Okt. [Aus: Guide du collectionneur.] □ 2. IN EINZELNEN LÄNDERN. a) IN DEUTSCHLAND. □ FRIEDRICH SARRE, Die Berliner Goldschmiedezunft von ihrem Entstehen bis zum Jahre 1800. Berlin 1895. Quart mit Textbildern und 14 Tafeln. □ PAUL SEIDEL, Der Silber- und Goldschatz der Hohenzollern im Kgl. Schlosse zu Berlin. Berlin 1895. Quart mit Textbildern und 39 Tafeln. □ ERWIN HINTZE, Die Breslauer Goldschmiede. Berlin 1906. Quart mit Textbildern und 6 Tafeln. □ EDM. W. BRAUN, Katalog der Ausstellung von Alt-Österreichischen Goldschmiedearbeiten, Troppau 1904. Okt. mit Tafeln. □ ED. LEISCHING, Die Ausstellung von alten Gold- und Silberschmiedearbeiten im K. K. Österreichischen Museum. Wien 1907. Okt. □ b) IN FRANKREICH. □ HENRY HAVARD, Histoire de l'orfèvrerie française. Paris 1896. Mit Textbildern und 40 Tafeln. □ J. JULES GUIFFREY, Les orfèvres de Paris en 1700. Paris 1879. Okt. □ WILFRED JOSEPH CRIPPS, Old french plate its makers and marks. 2. Aufl. London 1893. Okt. mit Textbildern. [1. Aufl. 1880.] □ GERMAIN BAPST, Histoire des joyaux de la couronne de France d'après des documents inédits. Paris 1889. Okt. mit Textbildern und 2 Tafeln. □ GERMAIN BAPST, Études sur l'orfèvrerie française au XVIIIᵉ siècle. Les Germains, orfèvres sculpteurs du Roy. Paris 1887. Okt. □ c) IN ENGLAND. □ WILLIAM CHAFFERS, Gilda aurifabrorum. A history of English goldsmiths and plate workers. London 1883. Gr. Okt. □ WILFRED JOSEPH CRIPPS, Old English plate, ecclesiastical, decorative and domestic, its makers and marks. 7. Aufl. London 1901. Gr. Okt. mit Textbildern. [1. Aufl.: 1878.] □ GARDNER, J. STARKIE, Old silver work chiefly English from the XVth to the XVIIIth centuries. London 1903. Gr. Quart mit 121 Tafeln. □ HOWARD, MONTAGUE, Old London Silver. New-York—London 1903. Quart mit Textbildern und 6 farbigen Tafeln. □ E. ALFRED JONES, Old English Gold Plate. London 1907. Quart mit 37 Tafeln. — V. ARBEITEN IN UNEDLEM METALL. □ JULIUS LESSING, Gitter aus Schmiedeeisen. XVI.—XVIII. Jahrhundert. Berlin 1899. Fol. mit Tafeln. □ GUSTAV E. PAZAUREK, Kunstschmiede- und Schlosser-

Arbeiten des 13.—18. Jahrhunderts aus den Sammlungen des nordböhmischen Gewerbemuseums. Leipzig 1895. Fol. mit 30 Tafeln. □ ADOLF BRÜNING. Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance. Leipzig 1902. Quart mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes. Band 3.] □ HERMANN LÜER. Technik der Bronzeplastik. Leipzig 1902. Quart mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes. Band 4.] □ MALCOLM BELL. Old Pewter. London 1905. Okt. mit 107 Tafeln. □ MOORE, N. HUDSON. Old Pewter, Brass, Copper and Sheffield Plate. London [1906]. Quart. □ F. J. BRITTEN. Old clocks and watches and their Makers. London 1904. Okt. — VI. KUNSTTÖPFEREI. 1. ALLGEMEIN. □ RIS-PAQUOT. Histoire générale de la faïence ancienne, française et étrangère. Amiens-Paris 1874—1876. Fol. mit 200 Tafeln. □ RIS-PAQUOT. La céramique enseignée par la reproduction et la vue de ses différents produits. Terres cuites antiques. Poteries. Grès. Faïences et Porcelaines anciennes françaises et étrangères. Paris 1888. □ EDOUARD GARNIER. Dictionnaire de la céramique. Paris 1893. Okt. mit 20 Tafeln. □ O. VON FALKE. Majolika. 2. Aufl. Berlin 1907. Okt. mit Textbildern. [1. Aufl. Berlin 1896.] □ GEORG LEHNERT. Das Porzellan. Bielefeld 1902. Okt. mit Textbildern und Tafeln. □ ADOLF BRÜNING. Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts. Katalog der vom 15. 2.—30. 4. 1904 im Lichthofe des Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin ausgestellten Porzellane von Adolf Brüning in Verbindung mit Wilhelm Behncke, Max Creutz und Georg Swarzenski. Berlin 1904. Quart mit 42 Tafeln. □ ADOLF BRÜNING. Porzellan (im) Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Berlin 1907. Okt. mit Textbildern. □ 2. EINZELNE LÄNDER. a) DEUTSCHLAND. □ KARL BERLING. Das Meißner Porzellan und seine Geschichte. Dresden 1900. Quart mit Textbildern und 32 Tafeln. □ OTTO WANNER-BRANDT. Album der Erzeugnisse der ehemaligen Württembergischen Manufaktur Alt-Ludwigsburg. Nebst einer kunstgeschichtlichen Abhandlung von Bertold Pfeiffer. Stuttgart 1906. Quart mit 131 Tafeln. □ WILHELM STIEDA. Die keramische Industrie in Bayern während des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1906. Okt. JOSEPH FOLNESICS und EDM. WILH. BRAUN. Geschichte der K. K. Wiener Porzellanmanufaktur. Hrsg. vom K. K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Wien 1907. Gr. Quart mit Textbildern und 43 Tafeln. □ EMIL HEUSER. Die Pfalz-Zweibrücker Porzellanmanufaktur. Neustadt a. d. Haardt 1907. Quart mit Textbildern und 15 Tafeln. □ b) FRANKREICH u. a. □ EDMOND GARNIER. La porcelaine tendre de Sèvres. Paris 1891. Fol. mit 50 Tafeln. □ H. REQUIN. Histoire de la faïence artistique de Moustiers. Quart mit Textbildern und 15 Tafeln. □ HENRY FRANTZ. French Pottery and porcelain. London [1906]. Okt. — VII. GLAS. □ E. GERSPACH, L'art de la verrerie. Paris [1885]. Okt. mit Textbildern. □ EDOUARD GARNIER. Histoire de la verrerie et de l'émaillerie. Tours 1886. Gr. Okt. mit 8 Tafeln. □ RICHARD BORRMANN. Geschnittene Gläser des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin 1901. Fol. mit Tafeln. [Lessing. Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin. Heft 27.] □ GUSTAV E. PAZAUREK. Die Gläsersammlung des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg. Leipzig 1902. Fol. mit Textbildern und 40 Tafeln. □ EDW. DILLON. Glass. London [1907]. Okt. mit 49 Tafeln. — VIII. LEDER. BUCHEINBAND. □ JEAN LOUBIER. Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Berlin, Leipzig [1904]. Okt. mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes. Band 10.] — IX. TEXTILKUNST (WEBEREI, STICKEREI, SPITZEN u. a.). 1. ALLGEMEIN. □ MORITZ DREGER. Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturbereichs von der Spätantike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Mit Ausschluß der Volkskunst. Wien 1904. Quart. 3 Bände mit Tafeln. □ MAX HEIDEN. Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker. Stuttgart 1904. Okt. mit Textbildern und 16 Tafeln. □ EMIL KUMSCH. Stoffmuster des XVI.—XVIII. Jahrhunderts. Dresden 1888, 1890, 1894, 1895. Fol. 4 Bände mit je 50 Tafeln. □ LOUIS DE FARCY. Les broderies du XIme siècle jusqu'à nos jours. Paris 1890—1900. Fol. 3 Bände mit 35 + 145 + 34 Tafeln. □ EMIL KUMSCH. Leinen-Damastmuster des 17. und 18. Jahrhunderts. Dresden 1891. Fol. mit 25 Tafeln. □ EMIL KUMSCH. Posamente des 16.—19. Jahrhunderts. Dresden 1892. Fol. mit Tafeln. □ 2. GOBELINS. TAPISSERIEN. □ JULES GUIFFREY, E. MÜNTZ, A. PINCHART. Histoire générale de la tapisserie. Paris 1878—1884. Fol. 3 Bände mit 50 + 29 + 26 Tafeln. □ JULES GUIFFREY. Histoire de la tapisserie depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours. Tours 1886. Gr. Okt. mit Textbildern und 4 Tafeln. □ HENRY HAVARD et MARIUS VACHON. Les manufactures nationales. Les Gobelins. La Savonnerie. Sèvres. Beauvais. Paris 1889. Quart mit 78 Tafeln. □ E. GERSPACH. La manu-

facture nationale des Gobelins. Paris [1892]. Okt. mit Textbildern und 9 Tafeln. ☐ E. GERSPACH, Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892. Paris 1893. Okt. ☐ JULES GUIFFREY. La tapisserie. Paris 1904. ☐ JULES GUIFFREY, Les Gobelins et Beauvais. Paris 1908. Okt. mit Textbildern. ☐ 3. SPITZEN. ☐ JOSEPH SEGUIN, La dentelle. Paris 1875. Fol. mit Textbildern und 50 Tafeln. ☐ MORITZ DREGER, Entwicklungsgeschichte der Spitze. Wien 1901. Quart. 1 Band Text. 1 Band mit 87 Tafeln. ☐ PALLISER, BURY, History of Lace. Entirely revised . . . . under the editorship of M. Jourdain and Alice Dryden. 4. Aufl. London 1902. Okt. mit Textbildern und 107 Tafeln. [1. Aufl.: 1865.] ☐ MORITZ DREGER, Die Wiener Spitzenausstellung 1906. Leipzig 1906. Fol. 2 Teile mit Textbildern und 60 Tafeln. ☐

ABSCHNITT LOUIS XVI. UND EMPIRE ☐

BAND II, KAPITEL III VON REGIERUNGSRAT JOSEF FOLNESICS ☐

ROBERT and JAMES ADAM, The decorative work of R. and J. Adam. London 1901. Fol. ☐ GIOCONDO ALBERTOLLI, Ornamenti diversi. Milano [1782]. Gr. Fol. mit 24 Tafeln. ☐ GIOCONDO ALBERTOLLI, Alcune decorazioni di Nobili Sale et Altri Ornamenti. [Milano] 1787. Gr. Fol. mit 22 Tafeln. ☐ ARTE italiana decorativa e industriale. Vol. IV, VIII, XI, XIV. Venezia. 1895—1905. [1. Jahrgang 1890/91.] Fol. mit Tafeln. ☐ OTTO AUFLEGER, Altäre und Skulpturen des Münsters zu Salem. München 1892. Fol. mit 20 Tafeln. ☐ OTTO AUFLEGER, Die Kgl. Hofkirche zu Fürstenfeld. Die Klosterkirche zu Diessen. Geschichtliche Einleitung von K. Trautmann. München 1894. Fol. mit 33 Tafeln. ☐ OTTO AUFLEGER, Louis XVI. und Empire. Innendekorationen und Einrichtungsgegenstände der Kgl. Residenz zu München. München 1895. Fol. mit 20 Tafeln. ☐ AUSSTELLUNG von Goldschmiedearbeiten schlesischen Ursprungs oder aus schlesischem Besitz [im] Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. [Vorwort: K. Masner.] Breslau 1905. Okt. ☐ GERMAIN BAPST, Étude sur l'orfèvrerie française au XVIII[e] siècle: Les Germain, Orfèvres Sculpteurs du Roy. Paris. London 1887. Okt. ☐ L'Hôtel BEAUHARNAIS. Palais de l'ambassade de l'Allemagne à Paris. Paris [1907]. Fol. mit Textbildern und 80 Tafeln. ☐ P. N. BEAUVALLET, Fragments d'Architecture. Détails relatifs à la décoration des édifices. Paris 1804. Fol. mit Tafeln ☐ FRANÇOIS BENOIT, L'art français sous la révolution et l'empire. Paris 1897. Quart mit Textbildern und 16 Tafeln. ☐ HENRI BERALDI, La reliure du XIX[e] siècle. Paris 1895—1897. 4 Bde. Okt. mit zusammen 335 Tafeln. ☐ KARL BERLING, Das Meißner Porzellan und seine Geschichte. Leipzig 1900. Quart mit Textbildern und 32 Tafeln. ☐ J. F. BERTUCH und G. M. KRAUS siehe: Journal des Luxus und der Moden. ☐ HENRI BOUCHOT, Le luxe français. La restauration. Paris [1893]. Quart mit Textbildern und 31 Tafeln. ☐ JUSTUS BRINCKMANN, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes. Hamburg 1894. Okt. mit Textbildern. ☐ ADOLF BRÜNING, Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance. Leipzig 1902. Quart mit Textbildern und 1 Tafel. [Monographien des Kunstgewerbes. Band 3.] ☐ A. DE CHAMPEAU, siehe Portefeuille des arts décoratifs. ☐ CHARVET, Reiche Plafonds aus italienischen Schlössern des 16., 17., 18. Jahrhunderts und der Neuzeit. Berlin 1889. Sammlung 1. Fol. mit 37 Tafeln. ☐ R. S. CLOUSTON, English furniture. London 1906. Okt. ☐ THE CONNOISSEUR. Vol. I—XIV. London 1901 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] ☐ WILFRED JOSEPH CRIPPS, Old english plate. Library Edition. With 123 illustrations and upwards of 2600 facsimiles of Plate Marks. London 1901. Okt. ☐ FRIEDRICH CRULL, Das Amt der Goldschmiede in Wismar. Wismar 1887. Gr. Okt. mit 2 Tafeln. ☐ E. v. CZIHAK, Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen. Bisher erschienen: Bd. I: Königsberg und Ostpreußen. Bd. II: Westpreußen. Quart mit Textbildern und je 25 Tafeln. ☐ CÉSAR DALY, Motifs historiques d'architecture et de sculpture . . . Série 1. 2. Paris 1878—1880. Fol. 4 Bände mit Tafeln. ☐ [DEMIDOFF] Palais de San Donato, Florence. Catalogue des objets d'art et d'ameublement. [Paris 1880.] Fol. mit Textbildern und Tafeln. ☐ H. DESTAILLEUR, Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux 16[e], 17[e] et 18 siècles. Paris 1863—1871. Fol. 2 Bände mit 144 Tafeln. ☐ DILKE, French furniture and decoration in the XVIII[e] century. London 1901. Quart mit 69 Tafeln. ☐ GUSTAV EBE, Die Spät-Renaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin 1886. Okt. 2 Bände mit Textbildern und Tafeln. ☐

JOSEPH FOLNESICS, Innenräume und Hausrat aus der Empire- und Biedermeierzeit in Österreich-Ungarn. Wien 1903. Fol. mit Textbildern und 60 Tafeln. □ J. FOLNESICS und Dr. E. W. BRAUN, Geschichte der Wiener Porzellan-Manufaktur. Wien 1907. Fol. mit 42 Tafeln und 147 Textbildern. □ EUGÈNE FONTENAY, Les bijoux anciens et modernes. Paris 1887. Gr. Okt. mit Textbildern. □ Der FORMENSCHATZ der Renaissance. Hrsg. von Georg Hirth. Leipzig 1877. 1878. Quart. 2 Bände mit Tafeln. Fortsetzung unter dem Titel: Der FORMENSCHATZ. Hrsg. von Georg Hirth. Leipzig 1879 u. ff. Quart mit Tafeln. [Erscheint weiter.] □ R. FORRER, Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Straßburg 1898. Quart mit Textbildern und 81 Tafeln. □ H. FRANTZ, French pottery and porcelain. London 1906. Okt. □ EDOUARD GARNIER, La porcelaine tendre de Sèvres. Paris 1891. Fol. mit 50 Tafeln. □ RICHARD GRAUL, Das XVIII. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar. Berlin 1905. Okt. mit Textbildern. □ CORNELIUS GURLITT, Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus. Stuttgart 1887—1889. 3 Bände. Okt. mit Textbildern. □ HACH, Zur Geschichte der Lübeckischen Goldschmiedekunst. Lübeck 1893. Gr. Okt. □ HENRY HAVARD, Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII[e] siècle jusqu'à nos jours. Paris 1887—1890. Quart. 4 Bände mit Textbildern und 257 z. T. farb. Tafeln. □ HENRY HAVARD et MARIUS VACHON, Les manufactures nationales. Les Gobelins. La Savonnerie. Sèvres. Beauvais. Paris 1889. Quart mit 78 Tafeln. □ HENRY HAVARD, L'orfèvrerie. Paris [1891]. Okt. mit Textbildern. □ JOHN ADAM HEATON, Furniture and decoration in England during the XVIII. century. London 1889 bis 1892. Fol. 2 Teile mit 200 Tafeln. □ M. HEIDER und O. GRÜNER, Louis XVI. und Empire. Wien 1900. Fol. mit 60 Tafeln. □ HEPPELWHITE, The Cabinet Maker and Upholsterer's Guide. London 1789. Fol. mit 125 Tafeln. □ EGON HESSLING, Die Louis XVI-Möbel des Louvre. Berlin 1906. Fol. mit 36 Tafeln. □ WALD. HESSLING, Der Louis XVI-Stil in der Kunsttischlerei und dekorativen Bildhauerei. Berlin 1906. Fol. mit Textbildern und 8 Tafeln. □ ERWIN HINTZE, Die Breslauer Goldschmiede. Breslau 1906. Quart mit Textbildern und 6 Tafeln. □ Kollektion GEORG HIRTH. Abt. I: Deutsch Tanagra. Porzellan-Figuren des 18. Jahrhunderts. München 1898. Quart mit Textbildern. □ MONTAGUE HOWARD, Old London Silver. Its history, its makers and its marks. New York, London 1903. Quart mit Textbildern und 6 farb. Tafeln. □ E. ALFRED JONES, Old English Gold Plate. London 1907. Quart mit 37 Tafeln. □ JOURNAL des Luxus und der Moden. Hrsg. von F. J. Bertuch und G. M. Kraus. 41 Bände. Weimar 1786—1826. Okt. mit farbigen Kupfern. □ KATALOG [der] Ausstellung alter Gold- und Silberschmiedearbeiten im K. K. österr. Museum für Kunst und Industrie. [Vorwort A. von Scala.] Wien 1907. Okt. □ WILHELM KICK, Barock, Rokoko und Louis XVI aus Schwaben und in der Schweiz. Text von Bertold Pfeiffer. Stuttgart 1907. Fol. mit 88 Tafeln. [1. Aufl. 1897.] □ C. KNIES, Wiener Goldschmiedezeichen aus den Jahren 1781 bis 1850. Wien 1905. Okt. □ KUMSCH, Möbel aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Dresden 1908. Fol. mit Tafeln. □ PAUL LAFOND, L'art décoratif et le mobilier sous la république et l'empire. Paris 1900. Quart mit Textbildern und 10 Tafeln. □ GUY FRANCIS LAKING, The furniture of Windsor Castle. London 1905. Quart mit Textbildern und 40 Tafeln. □ DE LALONDE, Decorateur et dessinateur. Oeuvres diverses 2 parties. Paris o. J. Fol. □ GRAF VINCENZ LATOUR, Englisches Silber aus dem 18. Jahrhundert. [In: Kunst und Kunsthandwerk. 1. Jahrgang, Seite 317 bis 326. Wien 1898.] Quart mit Textbildern. □ EDUARD LEISCHING, Die Ausstellung von alten Gold- und Silberschmiedearbeiten im K. K. österreichischen Museum. II. Außer-Österreich. [In: Kunst und Kunsthandwerk. 10. Jahrgang, Seite 438—480. Wien 1907.] Quart mit Textbildern. □ EDUARD LEISCHING, Die Bronzen im Hof-Mobilien-Depot in Wien. [In: Kunst und Kunsthandwerk. 6. Jahrgang. Seite 421—433. Wien 1903.] Quart mit Textbildern. □ EDUARD LEISCHING, Der Wiener Kongreß. Kulturgeschichte, die bildenden Künste, Theater, Musik in der Zeit von 1800—1825. Wien 1898. Quart mit Textbildern und 46 Tafeln. □ EDUARD LEISCHING, Zur Geschichte der Wiener Gold- und Silberschmiedekunst. [In: Kunst und Kunsthandwerk. 7. Jahrgang. Seite 345—384.] Wien 1904. Quart mit Textbildern. □ EDUARD LEISCHING, Altösterreichische Goldschmiedearbeiten. [In: Kunst und Kunsthandwerk. 7. Jahrgang. Seite 496—512. Wien 1904.] Quart mit Textbildern. □ EDUARD LEISCHING, Ein Reise-Service des Königs von Rom. [In: Kunst und Kunsthandwerk. 7. Jahrgang. Seite 253—266. Wien 1904.] Quart mit Textbildern. □ JULIUS LESSING, Gold und Silber. 2. Aufl. Berlin 1907. Okt. mit Textbildern. [1. Aufl. 1892.] □ JULIUS LESSING, Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum [in] Berlin. Heft 1—33. Berlin 1888

u. ff. Fol. mit Tafeln. □ FREDERICK LITCHFIELD, Illustrated history of furniture. London 1903 Quart mit Textbildern und Tafeln. □ JEAN LOUBIER, Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Berlin. Leipzig 1904. Okt. mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes. [Bd 10.] □ HERMANN LÜER und MAX CREUTZ, Geschichte der Metallkunst. Bisher erschienen: Bd. 1: Kunstgeschichte der unedlen Metalle von H. Lüer. Stuttgart 1904. Okt. mit Textbildern. □ FERDINAND LUTHMER, Bürgerliche Möbel aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1904. Fol. [illegible] Tafeln. □ Dasselbe. Neue Folge. Frankfurt a. M. 1908. Fol. 47 Tafeln. □ FERDINAND LUTHMER, Sammlung von Innenräumen. Möbeln und Geräten im Louis XVI- und Empire-Stil. Frankfurt a. M. 1897. Fol. mit 30 Tafeln. 2. Abteilung unter dem Titel: Innenräume, Möbel, Kunstwerke im Louis-Seize- und Empire-Stil. Frankfurt a. M. 1903. Fol. mit 30 Tafeln. □ JOSEPH AUGUST LUX, Von der Empire- zur Biedermeierzeit. Eine Sammlung charakteristischer Möbel und Innenräume. Stuttgart 1906. Fol. mit Textbildern und 54 Tafeln. □ MAGAZIN für Freunde des guten Geschmacks der bildenden und mechanischen Künste, Manufakturen und Gewerbe. Leipzig 1794—1799. Quart mit kolorierten Kupfern. Die Fortsetzung bildet: Artistische Blätter der Verzierung und Verschönerungskunst gewidmet. Bd. 1. 2. Leipzig. 1800—1803. Quart mit Tafeln. □ PAUL MEBES, Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. München 1908. Quart. 2 Bde. mit Textbildern. □ ÉMILE MOLINIER, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du 5e à la fin du 18e siècle. Paris 1896—1900. Quart. 4 Bde. mit Textbildern und Tafeln. □ ÉMILE MOLINIER, Le mobilier royal français au 17e et 18e siècles. Paris 1902. Fol. 5 Bde. mit Textbildern und Tafeln. □ ÉMILE MOLINIER, La collection Wallace. Meubles et objets d'art français des 17e et 18e siècles. Paris 1902. Fol. mit 100 Tafeln. □ HERMANN MUTHESIUS, Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Einrichtung und Innenraum. Berlin 1904. 1905. Quart. 3 Bde. mit Textbildern. □ PIERRE DE NOLHAC, Les petits cabinets de Louis XV et les appartements des maitresses. [In Gazette des Beaux Arts. 1898. I. Seite 63—76, 143—156. Paris 1898] 8°. □ PÉQUÉGNOT, Vieilles décorations depuis l'époque de la renaissance jusqu'à Louis XVI. Paris 1875. Fol. mit 140 Tafeln. □ PÉQUÉGNOT, Ornaments, vases et décorations d'après les maitres. Paris 1856—1874. 14 Teile und 2 Supplemente mit 800 Tafeln. □ C. PERCIER et P. F. L. FONTAINE, Château de La Malmaison. Paris [1908]. Fol. mit 100 Tafeln. □ C. PERCIER et P. F. L. FONTAINE, Recueil de décorations intérieures. Paris 1812. Fol. mit 72 Tafeln. □ RODOLPHE PFNOR, Monographie du palais de Fontainebleau. 2e éd. Paris 1873—1885. Gr. Fol. 3 Bände mit 230 Tafeln. [1. Ausg. 1863.] □ RODOLPHE PFNOR, Architecture, décoration et ameublement époque Louis XVI. Paris 1865. Gr. Fol. mit Textbildern und 50 Tafeln. □ G. B. PIRANESI, Diversi maniere d'adornare i Cammini. Rom 1796. Gr. Fol. mit Kupfertafeln. □ PORTEFEUILLE des arts décoratifs. Publié . . . par A. de Champeau. Paris 1889 u. ff. Fol. mit Tafeln. □ FREDERICK RATHBONE, Old Wedgwood. The decorative or artistic ceramic work in colour and relief invented and produced by Josiah Wedgwood at Etruria in Staffordshire. London 1898. Quart mit 67 Tafeln. □ ACKERMANNS REPOSITORY of arts, literature . . . Vol. I—XIV. [London] 1809—1815. Kl. Quart mit farbigen Tafeln. □ Dasselbe. New series. Vol. I—XIV. London 1816—1822. Kl. Quart mit farbigen Tafeln. □ Dasselbe. Third series. Vol. I—XII. London 1823 bis 1828. Kl. Quart. Mit farbigen Tafeln. □ MARC ROSENBERG, Der Goldschmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M. 1890. Gr. Okt. □ Dasselbe. 1. Nachtrag. Antwerpen. Frankfurt a. M. 1891. Gr. Okt. □ SAN DONATO siehe [Demidoff]. □ FRIEDRICH SARRE, Die Berliner Goldschmiedezunft von ihrem Entstehen bis zum Jahre 1800. Berlin 1895. Quart mit Textbildern und 14 Tafeln. □ CHRISTIAN SCHERER, Die Goldschmiede-Ausstellung im Herzogl. Museum [in Braunschweig] im September 1906. Wolfenbüttel 1907. Okt. [In: Braunschweigisches Magazin 1907. Nr. 7.] □ A. SCHOY, Die architektonisch-dekorative Kunst der Zeit Ludwigs XVI. Berlin 1906. Fol. 2 Bde. mit 360 Tafeln. □ JEAN LOUIS SPONSEL, Die Abteikirche zu Amorbach. Dresden 1896. Fol. mit Textbildern und [illegible] Tafeln. □ HENRI VEVER, La bijouterie française au XIXe siècle [1800—1900] Paris 1906. Quart mit Textbildern und Tafeln. □ C. WEHRMANN, Lübecker Zunftrollen. 2. Aufl. Lübeck 1872. Gr. Okt. [1. Aufl. 1864.] □ E. WILLIAMSON, Les meubles d'art du mobilier national. □ Paris [1883—1885]. Fol. 2 Bände mit 190 Tafeln. □ ERNEST ZAIS, L'ébéniste David Roentgen. [In: Gazette des beaux arts. 1890. II. Seite 180—184.] Okt. □ CARL ZETZSCHE, Zopf und Empire. Berlin 1906. Quart. [illegible] Bde. mit Textbildern und Tafeln. □

ZEITSCHRIFTEN. ZEITSCHRIFT des Vereins zur Ausbildung der Gewerbe. Jahrgang 1—18. München 1851—1868. Quart mit Tafeln. Forts. u. d. Titel: ZEITSCHRIFT des Gewerbe-Vereins München. Jahrgang 19—46. München 1869—1897. Quart mit Tafeln. Forts. u. d. Titel: KUNST und Handwerk. Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbe-Vereins zu München. Jahrgang 47 u. ff. München 1898 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] □ GEWERBEHALLE. Organ für den Fortschritt in allen Zweigen der Kunstindustrie. Jahrgang 1—31. Stuttgart 1863 bis 1893. Kl. Fol. mit Textbildern und Tafeln. □ MITTEILUNGEN des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Bd. 1—10, Jahrgang 1—20. Wien 1865—1885 und Neue Folge Bd. 1—6, Jahrgang 1—12. Wien 1886—1897. Okt. Fortsetzung unter dem Titel: KUNST und Kunsthandwerk. Monatsschrift des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Jahrgang 1 u. ff. Wien 1898 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] □ KUNST und Gewerbe. Wochenschrift zur Förderung deutscher Kunstindustrie. Jahrgang 1—21. Weimar, Leipzig 1868—1887. Okt. Fortsetzung unter dem Titel: BAYERISCHE GEWERBE-ZEITUNG, Organ des Bayerischen Gewerbe-Museums und des Vereins bayerischer Gewerbe-Vereine. Jahrgang 1—11. Nürnberg 1888—1898. Quart mit Textbildern und Tafeln. □ BLÄTTER für Kunstgewerbe. 27 Bde. Wien 1872—1898. Quart mit Textbildern und Tafeln. □ KUNSTGEWERBEBLATT. Monatsschrift für Geschichte und Literatur der Kleinkunst. Jahrgang 1—5 und Neue Folge 1 u. ff. Leipzig 1885—1889 und 1890 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] □ FACHBLATT für Innendekoration, insbesondere der Möbel-, Teppich-, Tapeten-, Vorhang- und Möbelstoff-Industrie. Hrsg. von Alexander Koch. Jahrgang 1. Darmstadt 1890. Fol. mit Textbildern und Tafeln. Fortsetzung unter dem Titel: Illustrierte kunstgewerbliche ZEITSCHRIFT für Innendekoration, Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume. Hrsg. von Alexander Koch. Jahrgang 2—12. Darmstadt 1891—1901. Fol. mit Textbildern und Tafeln. Fortsetzung unter dem Titel: INNENDEKORATION. Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für den gesamten Innenausbau. Jahrgang 13 u. ff. Darmstadt 1902 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] □ DEUTSCHE KUNST und Dekoration. Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache. Hrsg. von Alexander Koch. Bd. 1 u. ff. Darmstadt 1897/98 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] □ DEKORATIVE KUNST. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst. Bd. 1 u. ff. München 1898 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] □ JULIUS HOFFMANN. Der moderne Stil. Eine internationale Rundschau über die besten Leistungen der auf gewerblichem Gebiete tätigen Künstler unserer Zeit. Bd. 1—6. Stuttgart. 1899—1904. Quart mit Tafeln. □ PAN. Jahrg. 1—5. Berlin 1895—1900. Quart mit Textbildern und Tafeln. □ DAS INTERIEUR. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst. Jahrgang 1 u. ff. Wien 1900 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] □ VER SACRUM. Organ der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. 2 Bde. Wien 1898—1899. Fortsetzung unter dem Titel: MITTEILUNGEN der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Ver Sacrum. Jahrg. 3—6. Wien 1900—1903. Quart mit Textbildern und Tafeln. □ DIE WERKKUNST. Zeitschrift des Vereins für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin. Jahrgang 1 u. ff. Berlin 1905/06 u. ff. Okt. mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] □ REVUE des arts décoratifs. Année 1—22. Paris 1880/81—1902. Quart mit Textbildern und Tafeln. □ PORTEFEUILLE des arts décoratifs. Publié ... par A. de Champeaux. Année 1—10. Paris 1888/89—1897/98. Fol. mit Tafeln. □ ART et décoration. Revue mensuelle d'art moderne. Tome 1 u. ff. Paris 1897 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] □ GAZETTE des beaux arts, Courrier Européen de l'art et de la curiosité. Jahrg. 1 u. ff. Paris seit 1859. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] □ L'ART Décoratif. Jahrg. 1 u. ff. Paris seit 1898. Quart mit Textbildern und Tafeln. □ L'ART pour tous. Jahrg. 1 u. ff. Paris 1872—1898. Folio mit Tafeln. □ L'ART, Revue hebdomadaire illustrée. Jahrg. 1 u. ff. Paris 1875 u. ff. Folio mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] □ The MAGAZINE of Art. Jahrg. 1 u. ff. Paris 1878—1904. Quart mit Textbildern und Tafeln. □ THE ART JOURNAL. Neue Serie. London seit 1884. Quart mit Textbildern und Tafeln.

[Erscheint weiter.] ◻ THE STUDIO, an illustrated magazine of fine and applied art. Jahrg. 1 u. ff. London 1893 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] ◻ The CONNOISSEUR, an illustrated magazine for collectors. Jahrg. 1 u. ff. London 1901 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] ◻ The BURLINGTON Magazine for Connoisseurs. Jahrg. 1 u. ff. London 1903 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] ◻ The ARTIST, an illustrated monthly record of arts, crafts and industries. Jahrg. 1 u. ff. London 1867 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] ◻ The Art AMATEUR, a monthly Journal devoted to the cultivation of art in the household. Jahrg. 1 u. ff. New York 1879 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] ◻ The HOUSE beautiful. A magazine of art and artisanship. Jahrgang 1 u. ff. Chicago 1895—1903. ◻ ARTE italiana decorativa e industriale. Vol. 1—10. Venezia 1890/91 bis 1901. Fol. mit Tafeln. [Zu jedem Band eine Mappe 'dettagli'.] ◻ TIDSKRIFT for kunstindustrie. Jahrgang 1—15. Kopenhagen 1885 bis 1899. Quart mit Textbildern. Fortsetzung unter dem Titel: TIDSSKRIFT for industrie. Jahrgang 1 u. ff. Kopenhagen 1900 u. ff. Quart mit Textbildern. ◻ Svenska Slöjdföreningens TIDSKRIFT. Organ för konstindustri, handtverk och hemslöjd. Jahrgang 1. 2. Stockholm 1905. 1906. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter.] ◻ MAGYAR IPARMÜVÉSZET. [Ungarisches Kunstgewerbe.] Zeitschrift des ungarischen Landes-Kunstgewerbe-Museums, der Schule und des ungarischen Kunstgewerbe-Vereins. Jahrg. 1 u. ff. Budapest 1897 u. ff. Quart mit Textbildern und Tafeln. [Erscheint weiter. 1. Jahrgang 1898.] — AUSSTELLUNGEN. ◻ The Art Journal. Illustrated CATALOGUE [of] the industries of all nations 1851. [London exhibition.] London [1851]. Quart mit Textbildern. ◻ J. B. WARING, Masterpieces of industrial art and sculpture at the international exhibition 1862. London 1863. Fol. 3 Bände mit 300 Tafeln. [Text englisch und französisch.] ◻ The illustrated CATALOGUE of the Universal Exhibition [Paris 1867] published with the Art Journal. London, New York [1868]. Quart mit Textbildern. ◻ Illustrierter KATALOG der Pariser Industrie-Ausstellung von 1867. Leipzig 1868. Quart mit Textbildern. ◻ KARL VON LÜTZOW, Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung. Stuttgart 1874. Quart mit Textbildern und 5 Tafeln. ◻ L'ART moderne à l'exposition de 1878 . . . Paris 1879. Quart mit Textbildern und 30 Tafeln. [Publication de la Gazette des Beaux Arts.] ◻ LES CHEFS-D'OEUVRE d'art à l'exposition universelle de 1878. Sous la direction de E. Bergerat. Paris 1878. Fol. 2 Bände mit Textbildern und je 20 Tafeln. ◻ LEOPOLD GMELIN, Das deutsche Kunstgewerbe zur Zeit der Weltausstellung in Chicago. Hrsg. vom Bayerischen Kunstgewerbe-Verein. München 1893. Fol. mit Textbildern und 52 Tafeln. ◻ HERMANN HILLGER, Die Columbische Weltausstellung [in] Chicago 1893. Geschichte und Beschreibung. Deutsche Ausgabe. Chicago 1893. Quart mit Textbildern. ◻ LES SECTIONS étrangères à l'exposition de 1900. Allemagne, Autriche, Espagne, Italie, Pays-Bas, Suède. Paris 1900. Quart mit Textbildern und 11 Tafeln. [Supplément du Figaro illustré.] ◻ ALEXANDER KOCH, Ein Dokument deutscher Kunst. Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt. Mai bis Oktober 1901. Darmstadt 1901. Quart mit Textbildern und Tafeln. ◻ ALEXANDER KOCH, Hessische Landesausstellung Darmstadt 1908. Erweiterter Sonderdruck aus der Deutschen Kunst und Dekoration. Darmstadt 1908. Quart mit Textbildern und 5 Tafeln. ◻ LES ARTS du bois, des tissus et du papier. Mobilier national et privé, tapisseries, tissus, objets orientaux, livres et reliures, gravures, papiers peints. Salle rétrospective du mobilier moderne. Réproduction des principaux objets d'art exposés en 1882 à la VII[e] exposition de l'Union Centrale des arts décoratifs. Texte de M. M. Champeaux, Darcel, G. Le Breton, Gasnault, G. Bapst, Duplessis, Rioux de Maillon, V. Champier. Paris 1883. Quart mit Textbildern. ◻ GASTON MIGEON, L'exposition de l'art décoratif français. [Paris] 1900. Introduction par Émile Molinier. Paris 1901. Quart mit Textbildern und Tafeln [z. T. farbig]. I. Les ivoires, le bronze et la dinanderie, la tapisserie, la céramique. II. Orfèvrerie réligieuse, les émaux peints, orfèvrerie civile. III. Bois et mobilier du 13[e] au 16[e] siècle, mobilier des 17[e] et 18[e] siècles. IV. La peinture et la sculpture. ◻ LOTHAR BUCHER, Die Londoner Industrie-Ausstellung von 1862. Berlin 1863. Okt. ◻ JAKOB FALKE, Die Kunstindustrie der Gegenwart. Studie auf der Pariser Weltausstellung 1867. Leipzig 1868. Okt. ◻ FRIEDRICH PECHT, Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Leipzig 1867. Okt. ◻ FRIEDRICH PECHT, Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873. Stuttgart 1873. Okt. ◻ JULIUS LESSING,

Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873. Berlin 1874. Okt. ◻ BRUNO BUCHER. Die Kunstindustrie auf der deutschen Ausstellung in München 1876. Bericht an das österreichische Central-Comité. Wien 1876. Okt. ◻ FRIEDRICH PECHT. Aus dem Münchener Glaspalast. Studien während der Kunstindustrieausstellung des Jahres 1876. Stuttgart 1876. Okt. ◻ ERIK G. FOLCKER. Turnudställningen 1902. Stockholm 1902. Okt. mit Textbildern ◻

ALLGEMEINES. GOTTFRIED SEMPER. Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls. Braunschweig 1852. Okt. ◻ GOTTFRIED SEMPER. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. 2. Aufl. München 1878–1879. 2 Bände. Gr. Okt. mit Textbildern und Tafeln. [1. Aufl. 1860–1863.] ◻ OWEN JONES. Lectures on architecture and the decorative arts. London 1863. Okt. mit Textbildern. ◻ EDWARD J. POYNTER. Ten lectures on art. London 1879. Okt. ◻ JOHN RUSKIN. The seven lamps of architecture. 4th edition. London 1894. Okt. mit 14 Tafeln. [1. Aufl. vor 1880.] ◻ JOHN RUSKIN. Die sieben Leuchter der Baukunst. Aus dem Englischen von Wilhelm Schoelermann. Leipzig 1900. Okt. mit 14 Tafeln. ◻ LEWIS FOREMAN DAY. Every-day art: short essays on the arts not fine. London 1882. Okt. mit Textbildern und 1 Tafel. ◻ LEWIS FOREMAN DAY. Some principles of every-day art. Introductory chapters on the arts not fine. 2nd edition. London 1894. Okt. mit Textbildern und 1 Tafel. ◻ CHARLES BLANC. Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison. Paris 1882. Okt. mit Textbildern und 11 Tafeln. ◻ LUCY CRANE. Art and the formation of the taste. Six lectures with illustrations by Thomas and Walter Crane. London 1882. Okt. mit Textbildern und Tafeln. ◻ JACOB VON FALKE. Ästhetik des Kunstgewerbes. Stuttgart 1883. Okt. mit Textbildern und 1 Tafel. ◻ J. HÄUSELMANN. Einleitung zum Studium der dekorativen Künste. 2. Aufl. Zürich [1887]. Okt. mit Textbildern und 1 Tafel. [1. Aufl. 1884.] ◻ WILLIAM MORRIS. Hopes and fears for art. Five lectures delivered in Birmingham, London and Nottingham 1878–1881. 4th edition. London 1889. Okt. [1. Aufl. vor 1885 (?).] ◻ WILLIAM MORRIS. Kunsthoffnungen und Kunstsorgen. Leipzig 1901–1902. 3 Teile. Okt. ◻ JOHN RUSKIN. Lectures on art. Delivered before the University of Oxford in hilary term 1870. 6th edition. London 1872. Okt. ◻ WALTER CRANE. The claims of decorative art. London 1892. Okt. ◻ WALTER CRANE. Kunst en samenleving naar Walter Crane's claims of decorative art in het Nederlandsch bewerkt door Jan Veth. Amsterdam 1894. Quart. ◻ WALTER CRANE. Die Forderungen der dekorativen Kunst. Übersetzung von O. Wittich. Berlin 1896. Okt. ◻ WILLIAM MORRIS. Gothic architecture. A lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society. London 1893. Okt. ◻ REINHOLD HEFRE. Stillehre für das Kunstgewerbe. Berlin 1893. Okt. mit Textbildern. ◻ WILLIAM MORRIS. Signs of change. Seven lectures delivered on various occasions. London 1896. Okt. ◻ JAMES WARD. Historic ornament. Treatise on decorative art and architectural ornament. London 1897. Okt. 2 Bände mit Textbildern und Tafeln. ◻ FRITZ SCHUMACHER. Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architektonischen Zeitfragen. Straßburg 1899. Okt. ◻ PAUL SCHULTZE-NAUMBURG. Häusliche Kunstpflege. Buchschmuck von J. V. Cissarz. Leipzig 1900. Okt. ◻ HERMANN MUTHESIUS. Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England, insbesondere das Wirken des Londoner Vereins für häusliche Kunstindustrie. Berlin 1900. Okt. mit Textbildern. ◻ HENRY VAN DE VELDE. Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Berlin 1901. Okt. ◻ RICHARD GRAUL. Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung. Leipzig 1901. Okt. ◻ HENRY VAN DE VELDE. Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902. Okt. ◻ T. J. COBDEN SANDERSON. Ecce Mundus. Industrials ideals and the Book Beautiful. London 1902. Okt. ◻ T. J. COBDEN SANDERSON. The arts and crafts movement. London 1905. Okt. ◻ HERMANN MUTHESIUS. Kunstgewerbe und Architektur. Jena 1907. Okt. ◻ DE LABORDE. De l'union des arts et de l'industrie. Paris 1856. 2 Bände. Okt. ◻ ACHILLE HERMANT. De l'influence des arts du dessin sur l'industrie. Paris 1857. Okt. ◻ ARMAND FRHR. V. DUMREICHER. Über den französischen Nationalwohlstand als Werk der Erziehung. Studien über Geschichte und Organisation des künstlerischen und technischen Bildungswesens in Frankreich. I. Studie: Die Entwicklung des Erziehungswerks. Wien 1879. Okt. ◻ A. REICHENSPERGER. Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe. Aachen 1879. Okt. ◻ GUSTAV PORTIG. Die nationale Bedeutung des Kunstgewerbes. Berlin 1883. Okt. [Deutsche Zeit- und Streitfragen. Jahrgang XII, Heft 177.] ◻ MARIUS VACHON. Rapports sur

les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques [I] en Allemagne, Autriche-Hongrie, Italie et Russie; [II] en Suisse et Prusse Rhénane; [III] en Belgique et Hollande; [IV] en Danemark, Suède et Norvège; [V] en Angleterre. Paris 1885, 1886, 1888, 1889, 1890. Quart. ◻ T. F. AHRENS, Die Reform des Kunstgewerbes in ihrem geschichtlichen Entwicklungsgange. Hamburg 1886. Okt. [Deutsche Zeit- und Streitfragen. N. F. Jahrgang I. Heft 9, 10.] ◻ C. R. ASHBEE, Transactions of the Guild and School of Handicraft. London 1890. Okt. mit Textbildern und 1 Tafel. ◻ C. R. ASHBEE, A few chapters in workshop, new construction and citizenship. London 1894. Okt. ◻ ALFRED LICHTWARK, Wege und Ziele des Dilettantismus. München 1894. Okt. ◻ ALFRED LICHTWARK, Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. Dresden 1897. Okt. ◻ WILHELM BODE, Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts. Berlin 1901. Okt. ◻ SAM. SAENGER, John Ruskin, sein Leben und Lebenswerk. Straßburg 1901. Okt. ◻ C. R. ASHBEE, An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris. London 1901. Okt. ◻ HENRY SHAW, The decorative arts ecclesiastical and civil of middle ages. London 1851. Quart mit Textbildern und 41 Tafeln. ◻ CH. LOUANDRE, Les arts somptuaires. Histoire du costume et de l'ameublement et des arts, qui s'y rattachent. Paris 1857—1858. Quart. 2 Bände Text und 2 Bände Tafeln mit 158 + 164 farbigen Tafeln. ◻ JULES LABARTE, Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance. Paris 1864—1866. Text: 4 Bände Okt., Atlas: 2 Bände Quart mit 76 + 72 meist farbigen Tafeln. ◻ JACOB V. FALKE, Geschichte des modernen Geschmacks. Leipzig 1866. Okt. ◻ BRUNO BUCHER, Die Kunst im Handwerk. 3. Aufl. Wien 1888. Okt. [1. Aufl.: Wien 1872; 2. Aufl.: Wien 1876.] ◻ GESCHICHTE der technischen Künste. Im Verein mit A. Ilg, F. Lippmann, F. Luthmer, A. Pabst, H. Rollet, J. Stockbauer hrsg. von Bruno Bucher. Berlin, Stuttgart. 1875, 1876, 1893. Okt. 3 Bände. ◻ ALBERT JACQUEMART, Histoire du mobilier. Avec une notice sur l'auteur par H. Barbet de Jouy. Paris 1876. Gr. Okt. mit Textbildern. ◻ CHARLES DE LINAS, Emaillerie, métallurgie, toreutique, céramique. Les expositions rétrospectives Bruxelles, Düsseldorf, Paris en 1880. Paris 1881. Gr. Okt. mit Textbildern und 10 Tafeln. ◻ BRUNO BUCHER, Reallexikon des Kunstgewerbes. Wien 1884. Okt. ◻ PAUL ROUAIX, Dictionnaire des arts décoratifs à l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles. Paris [1885]. Okt. 2 Bände ◻ H. BLÜMNER und O. v. SCHORN, Geschichte des Kunstgewerbes in Einzeldarstellungen. Leipzig, Wien, Prag, 1885—1888. Okt. 4 Bände mit Textbildern. I. II. H. Blümner, Das Kunstgewerbe im Altertum. III. O. v. Schorn, Die Textilkunst. IV. O. v. Schorn, Die Kunsterzeugnisse aus Ton und Glas. ◻ HENRY HAVARD, Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII. siècle jusq'à nos jours. Paris 1887—1890. Quart. 4 Bände mit Textbildern und 257 zum Teil farbigen Tafeln. ◻ JUSTUS BRINCKMANN, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes. Hamburg 1894. Okt. mit Textbildern. ◻ ÉMILE MOLINIER, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du 5e à la fin du 18. siècle. Paris 1896—1900. Gr. Quart. 4 Bände mit Textbildern und Tafeln. I. Ivoires; II. Les meubles du moyen-âge et de la renaissance; III. Le mobilier au 17. et au 18. siècle. IV. L'orfèvrerie religieuse et civile. ◻ HENRY HAVARD, Histoire et philosophie des styles. [Architecture, ameublement, décoration.] Paris 1899. Quart. 2 Bände mit 22 + 29 Tafeln. ◻ AYMER VALLANCE, The art of William Morris, with reproductions from designs and fabrics printed in the colours of the original examples of the type and ornaments used at the Kelmscott Press. London 1897. Quart mit Textbildern und 48 Tafeln. ◻ J. W. MACKAIL, The life of William Morris. New impression. London 1899. Okt. 2 Bände mit 10 + 6 Tafeln. ◻ WALTER CRANE, The work of Walter Crane with notes by the artist. London 1898. Quart mit Textbildern und 3 Tafeln. ◻ P. G. KONODY, The art of Walter Crane. London 1902. Quart mit Textbildern und 86 Tafeln. ◻ OTTO VON SCHLEINITZ, Walter Crane. Bielefeld 1902. Okt. mit Textbildern. [Künstlermonographien Bd. 62.] ◻ HERMANN MUTHESIUS, Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. Berlin 1904. 1905. Quart. 3 Bände mit Textbildern. ◻ SPIRE BLONDEL, L'art intime et le goût en France. [Grammaire de la curiosité.] Paris 1884. Quart mit Textbildern und 27 Tafeln. ◻ HENRY HAVARD et MARIUS VACHON, Les manufactures nationales: Les Gobelins. La Savonnerie. Sèvres. Beauvais. Paris 1889. Quart mit 78 Tafeln. ◻ J. B. GIRAUD, Les industries d'art à Lyon: Meubles, décoration,

tentures, dentelles, soieries etc. Lyon 1896. Okt. mit 30 Tafeln. □ LOUIS DE FOURCAUD, Emile Gallé. Paris 1903. Quart mit Textbildern und 40 Tafeln. □ ED. THORN PRIKKER, Nederlandsche Kunstnijverheid. Rotterdam 1905. Okt. mit Textbildern. □

ORNAMENT. J. BOURGOIN, Théorie de l'ornement. Paris 1873. Quart mit 23 Tafeln. □ F. E. HULME, Principles of ornamental art. London [1875.] Quart mit 32 Tafeln. □ CHRISTOPHER DRESSER, Principles of decorative design. Second edition. London, Paris o. J. Quart mit Textbildern und 2 Tafeln. □ LEWIS F. DAY, The anatomy of pattern. London 1887. Okt. mit 35 Tafeln. □ LEWIS F. DAY, The planing of ornament. London 1887. Okt. mit 38 Tafeln. □ LEWIS F. DAY, The application of ornament. London 1888. Okt. mit 42 Tafeln. □ HENRY HAVARD, La décoration. 100 illustrations par A. Maugorot. Paris [1891]. Okt. mit Textbildern. □ WHITE, GLEESON, Practical designing, a handbook on the preparation of working drawings. London 1893. Okt. mit Textbildern und 5 Tafeln. □ WALTER CRANE, Suggestions for the municipal school of art at Manchester. Manchester 1893. Fol. mit 6 Tafeln. □ WALTER CRANE, The bases of design. London 1898. Okt. mit Textbildern. □ WALTER CRANE, Line and form. London 1900. Okt. mit Textbildern. □ WALTER CRANE, Linie und Form [übers. von Paul Seliger.] Leipzig 1901. Okt. mit Textbildern. □ RALPH N. WORNUM, Analysis of ornament. The characteristics of styles. An introduction to the study of the history of ornamental art. 7th edition. London 1882. Okt. mit Textbildern und 2 Tafeln. [1. Aufl. 1856.] □ OWEN JONES, The Grammar of ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament. London 1856. Gr. Fol. mit 100 farb. Tafeln. □ OWEN JONES, Grammatik der Ornamente. London und Leipzig 1865. Quart mit 112 farb. Tafeln. □ A. RACINET, L'ornement polychrome . . . contenant motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, moyen âge, renaissance, XVII., XVIII. et XIX. siècles. Paris [1873, 1887.]. Fol. 2 Serien mit 100 + 120 Tafeln. □ I. JACOBSTHAL, Die Grammatik der Ornamente. Berlin 1874. Text: Okt., Atlas: Gr. Fol. □ EDOUARD GUILLAUME, Histoire de l'art et de l'ornement. Paris 1886. Okt. mit Textbildern und 15 Tafeln. □ ALOIS RIEGL, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893. Okt. mit Textbildern. □ F. EDWARD HULME, The birth and development of ornament. London 1893. Okt. mit Textbildern und 1 Tafel. □ JAMES WARD, Historic ornament. Treatise on decorative art and architectural ornament. London 1897. Okt. 2 Bände mit Textbildern und 2 Tafeln. □ K. BERLING, Kunstgewerbliche Stilproben. Ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunststile. Leipzig 1898. Okt. mit 30 Tafeln. □ KARL OTTO HARTMANN, Stilkunde. 3. Aufl. [Neudruck.] Leipzig 1905. Kl. Okt. mit Textbildern und Tafeln. [1. Aufl. 1898.] [Sammlung Göschen. Band 80.] □ GEORG HIRTH, Der Stil in den bildenden Künsten und Gewerben aller Zeiten. Serie I: Der schöne Mensch. München 1898–1902. Quart mit Tafeln. □ CARL STEGMANN, Ornamente griechischen und römischen Stils. Stuttgart [1864]. Quart mit 38 Tafeln. □ CARL MÖLLINGER, Hauptformen architektonischer Ornamente aus der klassischen Zeit der alten Griechen. Halle 1869. Querquart mit 36 Tafeln. □ PUGIN, AUGUSTUS WELBY, Ornaments of the XV. and XVI. centuries. London 1835, 1836. Quart. 4 Teile mit 98 Tafeln. □ CARL HEIDELOFF, Les ornements du moyen âge. Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur. Nürnberg [1852]. Quart. 4 Teile in 2 Bänden mit je 48 Tafeln. [Text französisch und deutsch.] □ AUGUSTUS PUGIN, Gothic ornaments selected from various ancient buildings . . . London 1844. Quart mit 90 Tafeln. □ V. STATZ und G. UNGEWITTER, Gothisches Musterbuch. Mit einer Einleitung von A. Reichensperger. Leipzig 1856. Fol. 2 Bände mit 126 Tafeln. □ JOHN RUSKIN, The nature of gothic. A chapter from the stones of Venice. With a preface of William Morris. London 1899. Okt. mit Textbildern. □ VALENTIN TEIRICH, Ornamente aus der Blütezeit italienischer Renaissance [Intarsien]. Orig.-Aufnahmen. Wien 1873. Gr. Fol. mit 25 Tafeln. □ LUDWIG GRUNER, Vorbilder ornamentaler Kunst der italienischen Schulen des XV. bis Anfang des XVII. Jahrhunderts. Leipzig 1876, 1877. Gr. Fol. 2 Lieferungen mit 14 Tafeln. □ Der FORMENSCHATZ der Renaissance. Eine Quelle der Belehrung aus den Werken der Dürer, Holbein, Vischer . . . Hrsg. von Georg Hirth. Leipzig 1877, 1878. Quart. 2 Bände mit Tafeln. Fortsetzung unter dem Titel Der FORMENSCHATZ. Hrsg. von Georg Hirth. Leipzig 1879 u. ff. Quart mit Tafeln. [Erscheint weiter.] □ L. BAUMANN, E. BRESSLER und F. OHMANN, Barock. Eine Sammlung von Plafonds,

Kartuschen, Konsolen, Gittern, Möbeln . . . aus der Epoche Leopolds I. bis Maria Theresia. Wien 1888. Fol. mit 100 Tafeln. ▫ PETER JESSEN, Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen. Leipzig 1894. Quart mit Textbildern und 120 Tafeln. ▫ MARTIN GERLACH, Allegorien und Embleme. Originalentwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderner Entwürfe . . . Text von A. Ilg. Wien 1882—1884. Fol. 2 Bände mit 300 Tafeln. ▫ MARTIN GERLACH, Allegorien. Originalentwürfe von namhaften modernen Künstlern mit erläuterndem Text. Neue Folge. Fol. 2 Bände mit je 60 Tafeln. ▫ FRANZ STUCK, Karten und Vignetten. Originalzeichnungen hrsg. von Martin Gerlach. Entwürfe und Kompositionsmotive für Weinkarten, Menus . . . . Wien [1886]. Fol. mit 50 Tafeln. ▫ CHR. DRESSER, Modern ornamentation being a series of original designs. London 1886. Quart mit 50 Tafeln. ▫ ADAM HEATON, A record of work. Being illustrations of printing, stencilling and printing . . . London 1887. Fol. mit 63 Tafeln. ▫ B. SOLON, Inventions décoratives. Choix de compositions et de motifs d'ornementation. Paris 1866. Kl. Fol. mit 50 Tafeln. — TEXTILKUNST. ▫ HENRI SILBERMANN, Die Seide, ihre Geschichte, Gewinnung und Verarbeitung. Dresden 1897. Okt. 2 Bände mit Textbildern. ▫ MORIZ DREGER, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Mit Ausschluß der Volkskunst. Wien 1904. Quart. 4 Bände Text, 1 Band Tafeln. ▫ ERNEST LEFEBURE, Broderie et dentelles. Paris [1887]. Okt. mit Textbildern. ▫ LEWIS F. DAY and MARY BUCKLE, Art in needlework. A book about embroidery. London 1900. Okt. mit Textbildern. ▫ BURY PALLISER, History of lace. Entirely revised, re-written and enlarged under the editorship of M. Jourdin and Alice Dryden. [4. Aufl.] London 1902. Okt. mit Textbildern und 107 Tafeln. [1. Aufl.: 1865.] ▫ TINA FRAUBERGER, Handbuch der Spitzenkunde. Technisches und Geschichtliches über die Näh-, Klöppel- und Maschinenspitzen. Leipzig 1894. Okt. mit Textbildern. ▫ MORIZ DREGER, Entwicklungsgeschichte der Spitze mit besonderer Rücksicht auf die Spitzensammlung des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien. Wien 1901. Quart. Textband mit Textbildern und 10 Tafeln, Tafelband mit 77 Tafeln. ▫ A. CARLIER DE LANTSHEERE, Les dentelles à la main. Dentelles aux fuseaux, dentelles à l'aiguille, dentelles à points mélangés. Paris, Bruxelles 1907. Quart mit 135 Tafeln. ▫ MATÉRIAUX pour servir à l'histoire de la dentelle en Belgique. 1ère serie. Bruxelles 1908. Fol. mit 20 Tafeln. — SCHRIFT UND DRUCK. ▫ KARL FAULMANN, Illustrierte Geschichte der Schrift. Entstehung der Schrift, der Sprache und der Zahlen, sowie der Schriftsysteme aller Völker der Erde. Wien, Pest, Leipzig 1880. Okt. mit Textbildern und Tafeln. ▫ KARL FAULMANN, Die Initiale. Ein Beitrag zur Geschichte der Bücherornamentik. Wien 1887. Gr. Okt. mit 156 Proben. ▫ JOHN JACKSON, The theory and practice of handwriting, a practical manuel for the guidance of school boards, teachers and students of the art. London 1894. Okt. mit Textbildern und 2 Tafeln. ▫ EDWARD F. STRANGE, Alphabets. A handbook of lettering with historical, critical and practical descriptions. London 1895. Okt. mit Textbildern und 36 Tafeln. ▫ RUDOLF v. LARISCH, Über Zierschriften im Dienst der Kunst. München 1899. Okt. mit Textbildern und 2 Tafeln. ▫ G. LANG, Die Technik der Feder der Weg der Schreiblehrkunst, sachlich begründet und methodisch erläutert. München 1905. Okt. mit Textbildern und Tafeln. ▫ R. v. LARISCH, Unterricht in ornamentaler Schrift. Wien 1905. 2. Aufl. 1909. Okt. mit 2 Tafeln. ▫ EDW. JOHNSTON, Writing and illuminating and lettering. With diagrams and illustrations by the author and Noel Rooke. London 1906. Okt. mit Textbildern. ▫ PHILIPPE BERGER, Histoire de l'écriture dans l'antiquité. Paris 1891. Okt. mit Textbildern und 18 Tafeln. ▫ W. SCHUBART, Das Buch bei den Griechen und Römern. Berlin 1907. Okt. [Aus der Serie: Handbücher der Kgl. Museen.] ▫ B. HOFLING und B. MERKEL, Initialen des Mittelalters. Eine Sammlung von Mustern verschiedener Stilarten aus den Bibliotheken zu Fulda, Bonn . . . Düsseldorf [1865, 1866]. Quart mit 30 Tafeln. ▫ WATTENBACH, Das Schriftwesen im Mittelalter. 3. Aufl. Leipzig 1896. Okt. [1. Aufl.: 1871.] ▫ WILHELM ARNDT, Schrifttafeln zur Erlernung der lateinischen Palaeographie. 3. Aufl. besorgt von Michael Tangl. Berlin 1897. 1898. Quart. 2 Bände mit 30—40 Tafeln. ▫ A. LECOY DE LA MARCHE, Les manuscrits et la miniature. Paris 1885. Okt. mit Textbildern. ▫ F. CARTA, C. CIPOLLA e C. FRATI, Monumenta palaeographica sacra. Atlante paleografico-artistico compilato sui manoscritti esposti in Torino alla mostra d'arte sacra nel 1898 e publicato dalla R. Deputazione di Storia Patria delle antiche

provincie e della Lombardia. Turin 1899. Quart mit 120 Tafeln. ▫ FRANZ STEFFENS, Lateinische Paläographie. 100 Tafeln in Lichtdruck mit gegenüberstehender Transkription nebst Erläuterungen und einer systematischen Darstellung der lateinischen Schrift. Freiburg [Schweiz] 1903. 3 Hefte und Supplement. Quart mit Textbildern und Tafeln. ▫ CAMILLO SITTE, Die Initialen der Renaissance nach den Konstruktionen von Albrecht Dürer. Unter Mitwirkung von J. Salb. Wien 1882. Fol. mit 26 Tafeln. ▫ OWEN JONES, Tausend und ein Anfangsbuchstaben. London, Leipzig 1864. Fol. mit Tafeln. ▫ ANSGAR SCHOPPMEYER, Schriftvorlagen für das Kunstgewerbe. Berlin 1895. Fol. mit 60 Tafeln. ▫ RUDOLF VON LARISCH, Beispiele künstlerischer Schrift. Wien 1900. Quart mit 34 Tafeln. Dasselbe. 2. Folge. Wien 1902. Quart mit 32 Tafeln. Dasselbe. 3. Folge. Wien 1906. Quart mit 37 Tafeln. ▫ KUNST, Die vervielfältigende, der Gegenwart. Red. von Carl von Lützow. Wien 1887—1903. Quart mit Textbildern und Tafeln. I. 1887: Der Holzschnitt der Gegenwart in Europa und Nordamerika. II. 1891: Der Kupferstich der Gegenwart in Europa. III. 1892: Die Radierung der Gegenwart in Europa und Nordamerika von Richard Graul. IV. 1903: Die Lithographie von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart red. von R. Graul und F. Dörnhöffer. ▫ KUPFERSTICHE und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen herausgegeben von der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von A. Lippmann. Berlin 1889—1890. Fol. 10 Mappen mit 500 Tafeln. ▫ W. L. SCHREIBER, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. siècle. Berlin 1891—1902. Tome 1—4. 6—8. Okt. und Quart mit Tafeln. ▫ PAUL KRISTELLER, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905. Okt. mit Textbildern. ▫ PAUL HEITZ, Originalabdrücke von Formschneiderarbeiten des XVI. Jahrhunderts. 2. Aufl. Straßburg 1897. Fol. mit 73 Tafeln. [1. Aufl.: 1890.] Dasselbe. Neue Folge. Straßburg 1894. Fol. mit 46 Tafeln. Dasselbe. Schluß-Folge. Formschneider-Arbeiten des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Straßburg 1899. Fol. mit 37 Tafeln. ▫ MAX OSBORN, Der Holzschnitt. Bielefeld, Leipzig 1905. Okt. mit Textbildern und 16 Tafeln. [Sammlung illustrierter Monographien. 16. Band.] ▫ R. KAUTZSCH, Der Holzschnitt. Nach einem Vortrag . . . im Verein für Bucharbeit zu Crefeld. Crefeld 1906. Okt. ▫ SANDERSON, T. J. COBDEN, The Ideal Book or Book Beautiful. A tract on calligraphy, printing and illustration and on the Book Beautiful as a whole. London 1900. Okt. ▫ CARL B. LORCK, Die Herstellung von Druckwerken. Praktische Winke für Autoren und Buchhändler. 3. Aufl. Leipzig 1879. Okt. [2. Aufl.: 1868.] ▫ MARIUS VACHON, Les arts et les industries du papier en France 1871 bis 1894. Paris [1895]. Quart mit Textbildern und 33 Tafeln. ▫ THEODORE LOW DE VINNE, The practice of typography. New York 1902—1904. Okt. 4 Bände mit Textbildern. ▫ KARL FAULMANN, Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst mit besonderer Berücksichtigung ihrer technischen Entwicklung bis zur Gegenwart. Wien, Pest, Leipzig 1882. Okt. mit Textbildern und 14 Tafeln. ▫ CARL B. LORCK, Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst. Leipzig 1882. 1883. 2 Bände. Okt. ▫ DRUCKSCHRIFTEN des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts in getreuen Nachbildungen hrsg. von der Direktion der Reichsdruckerei [durch F. Lippmann und R. Dohme]. Berlin 1884—1887. Fol. mit 100 Tafeln. ▫ HENRI BOUCHOT, Le livre. L'illustration, la reliure. Étude historique sommaire. Paris 1886. Okt. mit Textbildern. ▫ GEORGES BRUNEL, Le livre à travers les âges . . . l'histoire du livre depuis les origines de l'écriture, publiés sous la direction de Charles Mendel. Paris 1894. Quart mit Textbildern. ▫ WALTER CRANE, Of the decorative illustration of books old and new. London 1896. Okt. mit Textbildern und 80 Tafeln. ▫ WALTER CRANE, Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Aus dem Englischen von L. und K. Burger. Leipzig 1901. Okt. mit Textbildern und 11 Tafeln. ▫ OTTO MÜHLBRECHT, Die Bücherliebhaberei in ihrer Entwicklung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. Bielefeld 1898. Okt. mit Textbildern und 11 Tafeln. [1. Aufl.: 1896.] ▫ J. HERBERT SLATER, How to collect books. London 1901. Okt. mit Textbildern und 20 Tafeln. ▫ CYRILL DAVENPORT, The book, its history and development. London 1907. Okt. mit Textbildern und 7 Tafeln. ▫ FELIX POPPENBERG, Die Buchkunst. Berlin 1908. Kl. Okt. mit Textbildern und Tafeln. [Die Kunst. Band 57. 58.] ▫ GESCHICHTE des deutschen Buchhandels. Im Auftrage des Börsenvereins der deutschen Buchhändler hrsg. von der historischen Kommission desselben. Leipzig 1886—1908. Okt. [Bisher erschienen:] Bd. I: Geschichte des deutschen Buchhandels bis in das 17. Jahrhundert von Friedrich Kapp. Bd. II: Geschichte des deutschen Buch-

handels vom Westfälischen Frieden bis zum Beginn der klassischen Literaturperiode [1648–1740] von Johann Goldfriedrich. □ TH. KUTSCHMANN, Geschichte der deutschen Illustration vom ersten Auftreten des Holzschnitts [Formschnitts] bis auf die Gegenwart. Goslar, Berlin 1899. Quart mit Textbildern und 75 Tafeln. □ RUDOLF KAUTZSCH, Die deutsche Illustration. Leipzig 1904. Okt. mit Textbildern. [Aus Natur und Geisteswelt. Band 44.] □ MARTIN HARDIE, English coloured books. London 1906. Okt. mit 27 Tafeln. □ JULES LE PETIT, Bibliographie des principales éditions originales d'écrivains français du XV. au XVII. siècle. Paris 1888. Gr. Okt. □ OTTO GRAUTOFF, Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland. Leipzig 1901. Quart mit Textbildern und 11 Tafeln. □ AYMER VALLANCE, The art of William Morris with reproductions from designs and fabrics printed in the coulours of the original examples of the type and ornaments used at the Kelmscott Press. London 1897. Quart mit 48 Tafeln. □ HENRI BOUCHET, Les livres modernes qu'il convient d'acquérir. Paris 1891. Okt. mit Textbildern und 13 Tafeln. — BUCHEINBAND. □ JOSEPH CUNDALL, On bookbindings ancient and modern. London 1881. Quart mit Textbildern und 23 Tafeln. □ LÉON GRUEL, Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures. Paris 1887. 1905. Quart. 2 Bände mit 68+71 Tafeln. □ PAUL ADAM, Der Bucheinband. Seine Technik und seine Geschichte. Leipzig 1890. Okt. mit Textbildern. □ BRASSINGTON, W. SCOTT, A history of the art of bookbindung with some account of the books of the ancients. London 1894. Quart mit Textbildern und 10 Tafeln. □ DOUGLAS COCKERELL, Bookbinding and the care of books. A textbook for bookbinders and librarians, with drawings by Noel Rooke and other illustrations. London 1901. Okt. mit Textbildern und 9 Tafeln. [The artistic crafts series of technical handbooks edited by W. R. Lethaby. Nr. 1.] □ DOUGLAS COCKERELL, Der Bucheinband und die Pflege des Buches. Ein Handbuch für Buchbinder und Bibliothekare. Aus dem Englischen von Felix Hübel. [Vorwort: Julius Zeitler.] Leipzig 1902. Okt. mit Textbildern und 8 Tafeln. □ JEAN LOUBIER, Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Berlin, Leipzig 1904. Okt. mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes. Band 10.] □ OCTAVE UZANNE, La reliure moderne artistique et fantaisiste. Paris 1887. Okt. mit Textbildern und 72 Tafeln. □ JOHANNES MAUL, Deutsche Bucheinbände der Neuzeit. Unter Mitwirkung von Hans Friedel. Leipzig 1888. Quart mit 42 Tafeln. □ FERD. RITTER VON FELDEGG, Wiener Kunst-Buchbinderei und Leder-Arbeiten. Wien 1892. Fol. mit 36 Tafeln. □ HENRI BERALDI, La reliure du 19e siècle. Paris 1895–1897. Okt. 4 Bände mit 45+107+77+106 Tafeln. □ GUSTAVE UZANNE, L'art dans la décoration extérieure des livres en France et à l'étranger. Les couvertures illustrées, les cartonnages d'éditeurs, la reliure d'art. Paris 1898. Quart mit Textbildern und 64 Tafeln. — TAPETEN. □ JULIUS LEISCHING, Wandbehang und Tapete. Brünn 1905. Quart mit Textbildern. — WOHNUNGSAUSTATTUNG. □ CHARLES EASTLAKE, Hints on house hold taste in furniture, upholstery, and other details. 3d edition. London 1872. Okt. mit 32 z. T. farb. Tafeln. □ JAKOB v. FALKE, Die Kunst im Hause. Studien über die Dekoration und Ausstattung der Wohnung. Wien 1871. Okt. Dasselbe. 4. Aufl. 1882. Quart mit Textbildern und 61 Tafeln. Art in the house. Translated from the 3d german edition by Gh. C. Perkins. Boston 1879. Quart mit Textbildern und 66 Tafeln. □ GEORG HIRTH, Das deutsche Zimmer der Renaissance. München 1880. Gr. Quart mit Textbildern. Das deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance, des Barock-, Rokoko- und Zopfstils. 3. Ausg. München 1886. Gr. Quart mit Textbildern. Derselbe und KARL ROSNER, Das deutsche Zimmer im 19. Jahrhundert. München 1899. Gr. Quart mit Textbildern. [Hirth, Das deutsche Zimmer vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 4. Aufl. Band 2.] □ EDMOND DE GONCOURT, La maison d'un artiste. Nouvelle édition. Paris 1882. 2 Bände. Okt. □ HENRY HAVARD, L'art dans la maison. [Grammaire de l'ameublement.] Paris 1884. Quart mit Textbildern und 52 Tafeln. □ CORNELIUS GURLITT, Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungsausstattung. Dresden 1888. Okt. □ A. LICHTWARK, Palastfenster und Flügeltür. Berlin 1899. Okt. □ W. FRED, Die Wohnung und ihre Ausstattung. Bielefeld 1903. Okt. mit Textbildern. [Sammlung illustrierter Monographien. 11. Band.] □ EUGÈNE PRIGNOT, L'architecture, la décoration, le meublement. Paris [1870]. Fol. mit [illegible] Tafeln. □ EUGÈNE PRIGNOT, Décors intérieurs pour édifices publics et privés. Paris 1873. Fol. mit 75 Tafeln. □ O. MOTHES, Unser Heim im Schmuck der Kunst. Ein Bilderzyklus zur Einrichtung des Wohnhauses in künstlerischer Ausstattung von W. Friedrich, J. Schmid,

C. Weichardt u. A. Leipzig [1879]. Fol. mit Textbildern und 1[illegible] Tafeln. □ FERDINAND LUTHMER, Malerische Innenräume moderner Wohnungen in Aufnahmen nach der Natur. Frankfurt a. M. 1884. 1886. Fol. 1. 2. Serie mit je 25 Tafeln. Fortsetzung unter dem Titel: Malerische Innenräume aus Gegenwart und Vergangenheit. Frankfurt a. M. 1889. 1892. Fol. 1. 2. Serie mit je 25 Tafeln. □ PAUL NAUMANN, Möbel und Zimmer der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung München 1888. Dresden 1889. Fol. mit 60 Tafeln. □ JOSEPH M. OLBRICH, Architektur. Berlin 1901. Fol. 2 Serien mit 300 Tafeln. □ MEISTER der Innenkunst. Darmstadt 1903. 3 Teile. Fol. mit 10 : 14 : 12 Tafeln. 1.: Das Haus eines Kunstfreundes von Baillie Scott, London. [Text von Hermann Muthesius.] 2.: Das Haus eines Kunstfreundes von Charles Rennie Mackintosh. [Text von Hermann Muthesius.] 3.: Das Haus eines Kunstfreundes von Leopold Bauer, Wien. [Text von Felix Commichau.]. □ Das moderne LANDHAUS und seine Ausstattung. 220 Abbildungen moderner Landhäuser aus Deutschland, Österreich, England und Finnland nebst Grundrissen und Inenräumen. München 1904. Okt. mit Textbildern. Dasselbe. 2. Auflage. Mit einleitendem Text von Hermann Muthesius und 320 Abbildungen. München 1905. Quart mit Textbildern. □ HERMANN MUTHESIUS, Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten. München 1907. Quart mit Textbildern und 9 Tafeln.

— MÖBEL. □ POLLEN, JOHN HUNGERFORD, Ancient and modern furniture and woodwork. London [1871]. Okt. mit Textbildern. [South Kensington Museum Art Handbooks Nr. 3.] □ A. DE CHAMPEAUX, Le meuble. Paris [1885]. Okt. 2 Bände mit Textbildern. □ FREDERICK LITCHFIELD, Illustrated history of furniture from the earliest to the present time. 3d edition. London 1893. Quart mit Textbildern und 47 Tafeln. □ EUGÈNE VALTON, Histoire du meuble. Paris [1893]. Okt. 2 Teile mit Textbildern. □ FRED ROE, Ancient coffers and cupboards. Their history and description from the earliest times to the middle of the 16th century. London 1902. Quart mit Textbildern und 60 Tafeln. □ FERDINAND LUTHMER, Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig 1902. Okt. mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes, 7. Band.] □ ALFRED GOTTHOLD MEYER, Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. Fortgeführt von Richard Graul. Leipzig 1902–1909. [Bisher erschienen:] Serie 1–7. 11–12. Textbände: Okt. Tafelbände: Fol. □ ALFRED KOEPPEN und CARL BREUER, Geschichte des Möbels unter Berücksichtigung der architektonischen und tektonischen Formen. [Band I.] Die Entwicklung des Möbels von den Anfängen des menschlichen Wohnbaues bis zur römischen Kaiserzeit unter Einbeziehung des Mobiliars in den ostasiatischen Ländern. Berlin 1904. Quart mit Textbildern. □ PERCY MACQUOID, A history of english furniture. London 1904–1908. Quart. 4 Bände mit Textbildern und je 15 farb. Tafeln. □ TH. LAMBERT, Das moderne Möbel auf der Pariser Weltausstellung 1900. Stuttgart 1900. Fol. mit 40 Tafeln. □ TH. LAMBERT, Die moderne Dekoration auf der Pariser Weltausstellung 1900. Fol. mit 40 Tafeln. □ NICOLAUS HOFMANN, Wiener Bautischler-Arbeiten in Original-Entwürfen mit Details . . . zum praktischen Gebrauch für Architekten und Bautischler. Karlsruhe [1878]. Fol. mit 18 Tafeln. □ CHRISTIAN SCHERER, Technik und Geschichte der Intarsia. Leipzig 1891. Okt. mit Textbildern und 1 Tafel. □ FERDINAND WINTER, Die Kämme aller Zeiten von der Steinzeit bis zur Gegenwart. Eine Sammlung von Abbildungen mit erläuterndem Text. Leipzig [1907]. Fol. mit 84 Tafeln. — METALL. □ M. DIGBY WYATT, Metalwork and its artistic design. London 1852. Fol. mit 50 Tafeln. □ RENÉ MÉNARD, Histoire artistique du métal. Paris. London 1881. Quart mit Textbildern und 13 Tafeln. □ HERMANN LÜER und MAX CREUTZ, Geschichte der Metallkunst. Bisher erschienen: Band I. Kunstgeschichte der unedlen Metalle von Hermann Lüer. Stuttgart 1904. Okt. mit Textbildern. PAUL LACROIX [Bibliophile Jacob] et FERDINAND SERÉ, Le livre d'or des métiers. Histoire de l'orfèvrerie-joaillerie et des anciennes communautés et confréries d'orfèvres-joailliers de la France et de la Belgique. Paris 1850. Quart mit Textbildern und 20 Tafeln. □ FERDINAND DE LASTEYRIE, Histoire de l'orfèvrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Paris 1875. Okt. mit Textbildern. □ POLLEN, JOHN HUNGERFORD, Gold- and silversmith's work. London 1879. Okt. mit Textbildern. □ FERDINAND LUTHMER, Gold und Silber. Handbuch der Edelschmiedekunst. Leipzig 1888. Okt. mit Textbildern. □ ENRICO BOSELLI, Gioielleria, oreficeria oro, argento et platino. Milano 1889. Okt. mit Textbildern. □ MARC ROSENBERG, Der Goldschmiede Merkzeichen. 2000 Stempel auf alten Goldschmiede-Arbeiten. Frankfurt a. M.

1890. Okt. mit Textbildern. Dasselbe. 1. Nachtrag. Antwerpen, Frankfurt a. M. 1891. Okt. ◻ RIS-PAQUOT, Dictionnaire des poinçons, symboles, signes figuratifs, marques et monogrammes des orfèvres français et étrangers. Paris 1890. Okt. mit Marken. ◻ JULIUS LESSING, Gold und Silber. 2. Aufl. Berlin 1907. Okt. mit Textbildern. [1. Aufl.: 1892.] [Aus der Serie: Handbücher der Kgl. Museen.] ◻ MARC ROSENBERG, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Frankfurt a. M. 1908. Quart mit Textbildern. Bisher erschien: Band 1: Niello. ◻ NELSON DAWSON, Goldsmiths and silversmiths' work. London 1908. Quart mit Textbildern und 52 Tafeln. ◻ ALEXANDER KOCH, Schmuck und Edelmetallarbeiten. Eine Auswahl moderner Werke hervorragender deutscher, österreichischer, englischer und französischer Künstler. Darmstadt 1906. Quart mit Textbildern. ◻ CHARLES JAMES JACKSON, English goldsmiths and their marks. A history of the goldsmiths and plateworkers of England, Scotland and Ireland. London 1905. Quart mit Textbildern und 1 Tafel. ◻ E. ALFRED JONES, Old English gold plate. London 1907. Quart mit 37 Tafeln. ◻ BERTIE WYLLIE, Sheffield plate. London 1907. Okt. mit 121 Tafeln. ◻ L. ROGER-MILES, La bijouterie. Paris 1895. Okt. mit Textbildern und 14 Tafeln. ◻ ROBERT FORRER, Geschichte des Gold- und Silberschmuckes nach Originalen der Straßburger historischen Schmuckausstellung von 1904. Straßburg 1905. Quart mit Textbildern. ◻ HENRI VEVER, La bijouterie française au 19ᵉ siècle [1800—1900]. Paris 1906. 3 Bände mit Textbildern und Tafeln. Band 1: Consulat, empire, restauration, Louis-Philippe. Band 2: Le second empire. Band 3: La troisième république. ◻ HERMANN LÜER, Die Technik der Bronzeplastik. Leipzig 1902. Okt. mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes. Band 4.] ◻ C. FORTNUM, E. DRURY, Bronzes. London 1877. Okt. mit Textbildern. ◻ A. DE CHAMPEAUX, Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs depuis le moyen-âge jusque à l'époque actuelle. Paris, London 1886. Tome I [a—c]. Okt. ◻ F. LIGER, La feronnerie ancienne et moderne ou monographie du fer et de la serrurerie. Paris 1873—1875. Gr. Okt. 2 Bände mit Textbildern und 16+56 Tafeln. ◻ LUDWIG BECK, Die Geschichte des Eisens in technischer und kulturgeschichtlicher Beziehung. Braunschweig 1884—1903. Okt. 5 Bände mit Textbildern. ◻ J. GARDNER, STARKIE, Ironwork. London 1893. 1896. Okt. 2 Bände mit Textbildern. ◻ ADOLF BRÜNING, Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance. Leipzig 1902. Quart mit Textbildern und 1 Tafel. [Monographien des Kunstgewerbes. Band 3.] ◻ ALFRED GOTTHOLD MEYER, Eisenbauten, ihre Geschichte und Ästhetik . . . zu Ende geführt von Frhr. W. v. Tettau. Geleitwort von Julius Lessing. Eßlingen 1907. Quart mit 27 Tafeln. — SCHMELZ. ◻ É. MOLINIER, L'émaillerie. Paris 1891. Okt. mit Textbildern und 22 Tafeln. ◻ FERDINAND LUTHMER, Das Email. Handbuch der Schmelzarbeit. Leipzig 1892. Okt. mit Textbildern. — KUNSTTÖPFEREI. ◻ JACQUEMART, Histoire de la céramique. Étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous le peuples. Paris 1873. Okt. mit Textbildern und 12 Tafeln. ◻ ÉDOUARD GARNIER, Histoire de la céramique. Poteries, faïences et porcelaines chez tous les peuples depuis les temps anciens jusqu'à nos jours. Préface de P. Gasnault. 2ᵉ éd. Tours 1882. Okt. mit Textbildern und 9 Tafeln. ◻ RICHARD BORRMANN, Moderne Keramik. Leipzig 1902. Quart mit Textbildern. [Monographien des Kunstgewerbes. Band 5.] ◻ JUSTUS BRINCKMANN, Beschreibung der europäischen Fayencen im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe mit geschichtlichen Einleitungen. Hamburg 1894. Okt. mit Textbildern. ◻ OTTO VON FALKE, Majolika. 2. Aufl. Berlin 1907. Okt. mit Textbildern. [1. Aufl. 1896.] [Aus der Serie: Handbücher der Kgl. Museen.] ◻ ARSÈNE ALEXANDRE, Jean Carriès, imagier et potier. Étude d'une œuvre et d'une vie. Paris 1895. Quart mit Textbildern und 26 Tafeln. ◻ GEORG LEHNERT, Das Porzellan. Bielefeld 1902. Okt. mit Textbildern und 3 Tafeln. ◻ ADOLF BRÜNING, Porzellan im [Kgl.] Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Berlin 1907. Okt. mit Textbildern. [Aus der Serie: Handbücher der Kgl. Museen.] ◻ CHARLES LAUTH, La manufacture nationale de Sèvres. 1879—1887. Paris 1889. Okt. ◻ E. BAUMGART, La manufacture nationale de Sèvres à l'exposition universelle de 1900. Paris 1901. Fol. mit Textbildern und 50 Tafeln. — GLAS. ◻ L. LOBMEYR, Die Glasindustrie, ihre Geschichte, gegenwärtige Entwicklung und Statistik. In Gemeinschaft mit A. Ilg und W. Boeheim hrsg. von L. Lobmeyr. Stuttgart 1874. Okt. ◻ E. POLIGOT, Le verre. Son histoire, sa fabrication. Paris 1877. Okt. mit Textbildern. ◻ ÉDOUARD GARNIER, Histoire de la verrerie et de l'émaillerie. Tours 1866. Gr. Okt. mit 8 Tafeln. ◻ E. DILLON, Glass. London 1907. Okt. mit 49 Tafeln. ◻ ANTOINE

SALVIATI, Mosaïques, verres soufflés de Murano, verres colorés pour vitraux. Paris 1867. Quart. [Les manufactures Salviati & Cie. à Venise et Murano. Exposition universelle de 1867.] □ GUSTAV E. PAZAUREK, Moderne Gläser. Leipzig 1901. Quart mit Textbildern und 4 Tafeln. [Monographien des Kunstgewerbes. Band 2.] □ LOUIS DE FOURCAUD, Émile Gallé. Paris 1903. Quart mit Textbildern und 10 Tafeln. □

ABSCHNITT DAS KUNSTGEWERBE IM KULTURGEBIETE DES ISLAM □
BAND II, KAPITEL VII, VON DIREKTOR DR. EDMUND WILHELM BRAUN □

VAN BERCHEM, Notes d'archéologie orientale. Les cuivres arabes et les verres. Im 'Journal asiatique', 1904. □ G. C. M. BIRDWOOD, The industrial arts of India. London 1880. □ ED. BLOCHET, Les Miniatures des manuscrits musulmans, in 'Gazette des Beaux Arts', Paris 1897. □ W. BODE, Studien zur Geschichte der westasiatischen Knüpfteppiche, im 'Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen'. Bd. XIII. 1892. □ W. BODE, Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. Leipzig. □ E. W. BRAUN, Die Vorbilder einiger 'türkischer' Darstellungen im deutschen Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts, im 'Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen', Berlin Bd. 29. 1908. □ E. v. CZIHAK, Schlesische Gläser. Breslau 1891. □ M. DREGER, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei. Wien 1904. □ M. DREGER, Westöstliches in der Textilkunst, in 'Kunst und Kunsthandwerk'. Bd. IX. 1906. □ LORD EGERTON OF TATTON, A description of Indian and Oriental armour. Londres 1896. □ WILBRAHAM EGERTON, An illustrated handbook of Indian arms. London 1880. □ O. v. FALKE, Kupferzellenschmelz im Orient und in Byzanz, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft'. 1909. □ O. v. FALKE, Majolika. Berlin 1907. □ FORTNUM, Maiolica. Oxford 1896. □ FOUQUET, Contribution à l'étude de la céramique orientale. Kairo 1900. □ GODMAN [collection], Catalogue. Londres 1901. □ M. HEIDEN, Handwörterbuch der Textilkunst. Stuttgart 1904. □ HERZ BEY, Catalogue du musée d'art arabe du Caire. □ F. HIRTH, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München 1896. □ HIRTH, Chinesische Studien. München 1890. □ F. JUSTI, Die Jagdszene auf dem sassanidischen Prachtgewebe, in 'Zeitschrift für christliche Kunst'. 1898. □ KARABACEK, Susandschird. Die persische Nadelmalerei. 1881. □ KUMSCH, Mittelalterliche Flechtgewebe, in 'Zeitschrift für bildende Kunst'. N. F. XIV. 1903. □ HENRI LAVOIX, Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque Nationale. 3 Bde. 1887–1892. □ J. LESSING, Altorientalische Teppiche. Berlin 1877. □ J. LESSING, Mittelalterliche Zeugdrucke im Berliner Kunstgewerbemuseum, in 'Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen'. Bd. I. 1880. □ G. LUDWIG, Restello, Spiegel und Toilettenutensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance, in 'Italienische Forschungen'. Bd. I. Berlin 1906. □ MAURICE MAINDRON, L'art indien. Paris 1898. □ MAKRISI, Traité des monnaies musulmanes. Übersetzt von Sacy. □ MANUEL d'Art Musulmann I. Saladin, L'Architecture. Paris 1907. □ MANUEL d'Art Musulmann II. GASTON MIGEON, Les Arts Plastiques et Industriels. Paris 1907. □ J. J. MARQUET DE VASSELOT, Les influences orientales, in 'Histoire de l'Art' par André Michel. Bd. I. 2. Paris 1905. □ MARTIN, Figurale persische Stoffe. □ MARTIN, The persian lustre Vase in the Imperial Hermitage at St. Petersburg. Stockholm 1899. □ MARTIN, Stickereien aus dem Orient. Stockholm 1899. □ MARTIN, Die persischen Prachtstoffe im Schloß Rosenborg. Stockholm 1901. □ MARTIN, Ältere Kupferarbeiten aus dem Orient. Leipzig 1902. □ MARTIN, Keramik von Central-Asien. □ MARTIN, A history of oriental carpets before 1800. London 1908. □ G. MIGEON, Notes d'archéologie musulmane. Monuments inédits, in 'Gazette des Beaux-Arts'. 1900. □ GASTON MIGEON, La céramique orientale à reflets, in 'Gazette des Beaux Arts'. 1901. □ GASTON MIGEON, Les cuivres arabes, in 'Gazette des Beaux Arts'. 1899. □ G. MIGEON, Album de l'exposition des arts musulmans. Paris 1903. □ MUSIL u. MIELICH, Kuseir Amra. Wien 1907. □ LEON PARVILLET, Architecture et décoration turques au XVe siècle. □ FRANZ-PASCHA, Die Baukunst des Islam. Darmstadt 1887. □ VAN DE PUT, Hispano-moresque ware of the XV. century. London 1904. □ JUAN RIANO, Spanish arts. London 1890. □ RIEGL, Spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Bd. I. Wien 1901. □ ALOIS RIEGL, Stilfragen. Berlin 1893. □ A. RIEGL, Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202. Berlin 1895. □ A. RIEGL, Altorientalische Teppiche. Leipzig 1891. □ F. SARRE, Indisch-islamische Miniaturen, in 'Kunst und Künstler'. Bd. VI. Berlin 1907/8. □ F. SARRE, Persisch-islamische Kunst, in 'Kunst und Künstler'. Berlin 1904. □

F. SARRE. Mittelalterliche Knüpfteppiche kleinasiatischer und spanischer Herkunft; in 'Kunst und Kunsthandwerk'. Bd. X. 1907. □ SARRE. Das Metallbecken des Atabek Lulu von Mösul in der K. Hofbibliothek in München; in 'Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst'. Bd. I. München 1907. □ SARRE. Rembrandts Zeichnungen nach indisch-islamischen Miniaturen; in 'Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen'. Bd. XXV. 1904. □ SARRE. Die spanisch maurischen Lusterfayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga; in 'Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen'. Bd. XXIV. 1903. □ SARRE. Islamische Tongefäße aus Mesopotamien; in 'Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen'. Bd. XXVI. 1905. □ F. SARRE. Makam Ali am Euphrat, ein islamisches Baudenkmal des X. Jahrhunderts; in 'Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen'. Bd. XXIX. 1908. □ F. SARRE. Reise in Kleinasien. Berlin 1896. □ F. SARRE. Denkmäler persischer Baukunst. Berlin 1901–1909. □ F. SARRE. Die Ausstellung orientalischer Keramik im Burlington Fine Arts Club zu London, 1907; in 'Repertorium für Kunstwissenschaft'. Bd. XXXI. Berlin 1908. □ A. v. SCALA. Orientalische Teppiche. Wien, London und Paris 1892. □ A. v. SCALA. Altorientalische Teppiche. Leipzig 1908. □ G. SCHMORANZ. Altorientalische Glasgefäße. Wien 1899. □ J. J. SMIRNOW. Morgenländisches Silbergerät [Sassanidisches Silber]. St. Petersburg 1909. [In russischer Sprache.] □ LANE-POOLE STANLEY. Saracenic arts. London. □ LANE-POOLE STANLEY. Cataloge of oriental Coins in the British Museum. 1875–1883. □ A. STEIN. Exploration of chinese Turkestan in the Khotan territory and Taklimakan Desert; in 'Geographical Journal'. London 1902. □ A. STEIN. Sandburied ruins of Khotan. London 1903. □ STRZYGOWSKI-SCHULZ. Mschatta; in 'Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen'. Bd. XXV. 1904. □ STRZYGOWSKI. Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903. □ STRZYGOWSKI. Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum; in 'Jahrbuch d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen'. Bd. XXIV. 1903. □ STRZYGOWSKI. Amra und seine Malereien; in 'Zeitschr. f. bild. Kunst, n. F.' Bd. XVIII. 1907. □ H. WALLIS. Notes on some early Persian lustre vases. London 1885. □ H. WALLIS. Typical Examples of Persian and Oriental ceramic Art. London 1893. □ H. WALLIS. Persian ceramic art in the collection of M. du Cane Godman. 1891–1893. □ H. WALLIS. La céramique persane au XIII. siècle; in der 'Gazette des Beaux Arts'. Paris 1892. □ H. WALLIS. Persian Lustre Vases. Leipzig 1899. □ WALLIS. Notes on some examples of early Persian pottery. London 1887. □ L. WILLIAMS. The arts and crafts of older Spain. 3 Bde. London 1907.

ABSCHNITT DAS KUNSTGEWERBE IN ASIEN □

BAND II, KAPITEL VIII–X, VON DR. OTTO KÜMMEL □

THE KOKKA. A monthly journal of oriental art. Tome 1 uff. Tokyo 1889/90 uff. Fol. mit z. Teil farbigen Tafeln. [Erscheint weiter.] □ OKAKURA-KAKUZO. Ideals of the East with special reference to the art of Japan. 2d edition. London 1904. Okt. [1. Aufl.: 1903.] □ STEPHEN W. BUSHELL, Chinese art. London 1904. 1906. Okt. 2 Bände mit 210 Tafeln. Bd. 1. 2. Aufl.: 1909. □ STEPHEN W. BUSHELL. Oriental ceramic art illustrated by examples from the collection of W. T. Walters, New York 1897. Gr. Fol. 5 Bände mit 116 Tafeln. □ STEPHEN W. BUSHELL. Oriental ceramic art. Collection of W. T. Walters. Text edition to accompany the complete work. New York 1899. Okt. □ HSIANG YUAN-P'IEN. Chinese porcelain. Translated by St. W. Bushell. Oxford 1908. □ ST. W. BUSHELL und WILLIAM W. LAFFAN. Catalogue of the Morgan collection of chinese porcelain. New York 1907. □ ERNEST GRANDIDIER. La céramique chinoise. Paris 1894. □ STANISLAUS JULIEN, histoire et fabrication de la porcelaine chinoise. Paris 1856. □ R. L. HOBSON. Wares of the Sung and Yuan dynasties. Burlington Magazine 1909. April. Mai. Juni. August. □ PALÉOLOGUE. L'Art Chinois. Paris [1887]. Okt. mit Textbildern. □ THE BISHOP COLLECTION. Investigations and studies in Jade. New York 1906. 2 Bände gr. Fol. mit 154 farbigen Tafeln. □ BRINKLEY. Japan and China. London 1903. 12 Bände Okt. Bd. VIII japanische, Bd. IX chinesische Keramik. □ HISTOIRE de l'art du Japon. Ouvrage publié par la Commission Impériale du Japon à l'exposition universelle de Paris 1900. [Avis aux lecteurs: Tadamasa Hayashi; Préface: Baron Ryuichi Kuki.] Paris 1900. Fol. mit 73 Tafeln, davon 6 farbig. □ I. I. REIN. Japan nach Reisen und Studien. Bd. 2. Leipzig 1886. □ JUSTUS BRINCKMANN. Kunst und Handwerk in Japan. Bd. 1. Berlin 1889. □ TOYEI SHUKO. An illustrated catalogue of the ancient Imperial treasury called Shosoin. Tokyo 1908 u. ff. □ EDWARD S. MORSE. Catalogue of the Morse collection of japanese pottery. Cambridge 1901. Quart mit

Textbildern und 88 Tafeln. □ TOKOUNOSOUKE OUÉDA. La céramique japonaise. Les principaux centres de fabrication céramique au Japon avec une préface relative aux Cérémonies de thé au Japon et à leur influence par E. Deshayes. Paris 1895. Okt. □ NINAGAWA NORITANE, Kwan-Ko-Dzu-Setsu. Notice historique et descriptive sur les arts et industries du Japon. Nur Keramik. Tokyo 1876—1880. □ MASTERPIECES selected from the Korin school. Tôkyô 1903 u. ff. 5 Bände. Bd. 1 u. 2 Korin, Bd. 3 Kenzan. □ SHINKICHI HARA. Die Meister der japanischen Schwertzieraten. Überblick über Geschichte, Verzeichnis der Meister mit Daten über ihr Leben und mit ihren Namen in der Urschrift. Eingeleitet von Justus Brinckmann. Hamburg 1902. Okt. mit Textbildern. (Beiheft zum Jahrbuch der Hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten. Okt.) □ GUSTAV JACOBY. Japanische Schwertzieraten. Beschreibung einer kunstgeschichtlich geordneten Sammlung mit Charakteristiken der Künstler und Schulen. Leipzig 1904. Text Quart. Tafeln Fol. (37 Tafeln.) □ JAPANISCHE KUNSTWERKE. Sammlung Mosle. Berlin 1909. Hauptsächlich Schwertzierate. S. 242 u. ff.: Gustav Jacoby, Die Lackarbeiten. □ GROSSE. Stil der japanischen Lackkunst. (In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Jahrgang 1, Heft 2.) Stuttgart 1906. Okt. □ TADAMASA HAYASHI. Catalogue de la collection des gardes de sabre japonaises au Musée du Louvre. Don de Tadamasa Hayashi de Tokio. Paris 1894. Quart mit 14 Tafeln. □ A. BROCKHAUS. Netsuke. Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst. 2. Aufl. Leipzig 1907. □ TADAMASA HAYASHI. Objets d'art du Japon et de la Chine, peintures, livres réunis par T. Hayashi. Evreux 1902. □ HENRI L. JOLY. Legend in Japanese art, with upwards of 700 illustrations including 16 full-page reproductions in colour. London 1908. Quart. □ E. PAPINOT. Dictionnaire d'histoire et de géographie du Japon. Tôkyô und Yokohama 1906.

□

□ □

VERZEICHNIS DER TAFELBILDER DES ZWEITEN BANDES



REGISTER

REGISTER DER BEIDEN BÄNDE

A

Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

B

▢ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung ▢

C

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

D

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

E

Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung

F

Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite. Sternchen Abbildung

G

[illegible] Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

H

◻ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung ◻

I

J

K

L

M

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite. Sternchen Abbildung □

□ **Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung** □

N

Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung

O

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

P

▫ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung ▫

Q

R

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

S

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

T

U

V

W

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

□ Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung □

□ **Römische Zahlen bedeuten den Band, deutsche die Seite, Sternchen Abbildung** □

BERICHTIGUNGEN

Band II, Seite 18, Zeile 23 von oben soll es heißen: . . . . der Maria von Medici einen Wandleuchter und einen Spiegel. □

Band II, Seite 57, Zeile 4 und 3 von unten soll es heißen: durch die Farben selbst nicht angegriffen werden, sowie einer Art Überglasur, die durch Schmelzen aufgestreuten feinen Glaspulvers erreicht wurde. □

Band II, Seite 80, Zeile 19 von oben: RICHELIEUS statt RICHELIEU. □

Band II, Seite 99, Zeile 4 von unten: Yrieix statt Yvreux. □

Band II, Seite 142, die Unterschrift des Tafelbildes heißt: Jacques Caffieri, Kommode aus der Sammlung Wallace statt Jacques Coffieri usw. □

Band II, Seite 199 [unter der Abbildung 127] soll es heißen: Gitter aus der Franziskanerkirche in Salzburg statt Gitter aus St. Peter in Salzburg. □

Band II, Seite 240, Zeile 11 von unten: statt Seite 237 Seite 239. □

Band II, Seite 346, Zeile 12 von unten: statt Seite 226 Seite 266. □

Band II, Seite 373, Zeile 13 von unten: statt Abb. Seite 367: Siehe Tafel. □

□ □